



Polariser des modalités de l'attention au fait informatique : destins et caractères de l'appareil artistique d'écriture

Laëtitia Giorgino

► To cite this version:

Laëtitia Giorgino. Polariser des modalités de l'attention au fait informatique : destins et caractères de l'appareil artistique d'écriture. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20008 . tel-01137348

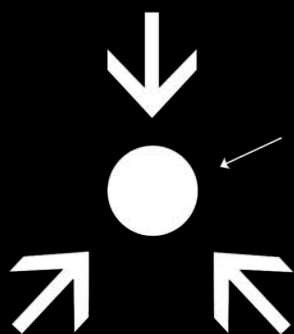
HAL Id: tel-01137348

<https://theses.hal.science/tel-01137348>

Submitted on 30 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE / Université de Rennes 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
Docteur de l'Université de Rennes 2
Mention : Arts plastiques
École doctorale Arts, Lettres, Langues (ED 506)

présentée par

Laetitia Giorgino

Préparée dans l'équipe d'accueil EA3208
Université de Rennes 2
Arts pratiques et poétiques

Polariser des modalités de l'attention au fait informatique : Destins et caractères de l'appareil artistique d'écriture

Thèse soutenue le 20 janvier 2015
devant le jury composé de :

Nicolas THÉLY

Professeur, Université de Rennes 2 / directeur de thèse

Pierre-Damien HUYGHE

Professeur, Université de Paris 1 / rapporteur

Tiphaine SAMOYAU

Professeur, Université Sorbonne Nouvelle / rapporteur

Leszek BROGOWSKI

Professeur, Université de Rennes 2

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2
École doctorale - Arts, Lettres, Langues

Arts pratiques et poétiques

**POLARISER DES MODALITÉS DE L'ATTENTION
AU FAIT INFORMATIQUE**

DESTINS ET CARACTÈRES
DE L'APPAREIL ARTISTIQUE D'ÉCRITURE

Thèse de Doctorat
Discipline : Arts plastiques

Présentée par Laetitia GIORGINO

Directeur de thèse:
Nicolas THÉLY

Soutenue le 20 janvier 2015

Jury :

Mr Pierre-Damien HUYGHE, Professeur, Université de Paris 1 (Rapporteur)
Mme Tiphaine SAMOYAUULT, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle (Rapporteur)
Mr Leszek BROGOWSKI Professeur, Université Rennes 2 (Examinateur)
Mr Nicolas THÉLY, Professeur, Université Rennes 2 (Directeur de thèse)

Polariser des modalités de l'attention au fait informatique : destins et caractères de l'appareil artistique d'écriture

Résumé

La progression de l'informatique dans nos vies s'accompagne de processus de production et de rétention massive de traces. Cette recherche avance l'hypothèse que l'être humain contemporain de l'informatique devenue diffuse fait dans son milieu technique l'épreuve d'un choc. Cette notion, entendue au sens que lui donna Walter Benjamin dans les années 1930, fait référence à la généralisation d'un décalage entre l'expérience vécue et l'expérience réelle. Sur le plan théorique et pratique, il s'agit de considérer la littérature comme une ressource pour donner demeure à ce qui reste inaperçu dans la fréquentation courante de l'informatique, afin de rendre l'expérience qui en est faite communicable. Qu'est ce que l'informatique fait à la littérature? Une pratique d'écriture contemporaine de l'informatique implique-t-elle nécessairement le recours aux nouvelles technologies? L'analyse d'un corpus d'œuvres hétérogène mettra en évidence différentes manières de concevoir les relations entre la littérature et l'informatique : l'informatique comme thème, l'informatique comme outil, et l'informatique comme matière ou matrice pour le texte littéraire. Face à l'éparpillement des données et la multiplication des sollicitations, des modalités de l'attention particulières sont à chercher. Il s'agira, compte tenu de ces différentes approches, de considérer certains principes formels de l'informatique (discrétisation, fragmentation, montage, agrégation, compilation, corrélation, etc.) et de les coupler à des principes d'écriture susceptibles de manifester le fait même de l'informatique. Cette tentative littéraire, attenante à la recherche, se présentera sous la forme de deux textes imprimés sur deux volumes distincts présentés en supplément de la thèse.

Mots-clés : Littérature, appareil, informatique, attention, écriture, traces

Polarising modes of attention to information technology reality : prospects and characteristics of the artistic machinery of writing

Abstract

The increased presence of information technology in our lives goes along with a process of massive production and retention of marks. This research puts forth the hypothesis according to which human beings contemporary to widespread information technology experience a shock in their technical environment. This notion, viewed in the sense that Walter Benjamin introduced in the 1930s, refers to the generalisation of a discrepancy between the experience that has been lived and the actual experience. From a theoretical and a practical point of view, literature shall be considered as a resource to bring to light what goes unnoticed to the common use of information technology, in order to give evidence for the experience that is indeed expressible. What does information technology do to literature ? Does a writing practice that is contemporary to information technology necessarily imply having recourse to new technology ? The analysis of a heterogeneous corpus of works will help highlight a variety of ways to consider the relationships between literature and information technology : information technology as a theme, (information technology) as a tool, and (information technology) as a material or matrix for the literary work. Faced with the scattering of data and proliferation of solicitations, specific modes of attention are to be looked for. Taking into consideration these different approaches, some formal principles of information technology (discretisation, fragmentation, montage, aggregation, compilation, correlation, etc.) shall be dealt with and coupled with writing principles that are likely to express information technology itself. This literary attempt, contiguous to the research, shall take the form of two texts printed on two separate volumes, presented as a supplement to the thesis.

Keywords : Literature, apparatus, information technology, tracks, writing, attention

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer toute ma reconnaissance à mon Directeur de thèse Nicolas Thély, professeur à l'université de Rennes 2, pour m'avoir acceptée en tant que doctorante et pour m'avoir honorée de sa confiance durant ces années de recherche. Je remercie Pierre-Damien Huyghe, Tiphaine Samoyault et Leszek Brogowski qui ont accepté de juger ce travail.

Je suis reconnaissante à l'égard des membres de l'école doctorale Arts plastiques, esthétiques et sciences de l'université de Paris I qui ont bien voulu me témoigner leur soutien en m'accordant l'allocation sans laquelle ces recherches n'auraient pas été menées ainsi .

Je remercie tout particulièrement Antoine Delinotte, mon compagnon de travail et de vie, d'une part pour l'entreprise de collecte et d'archivage des travaux de Pierre-Damien Huyghe qu'il a initiée depuis trois ans, pour le soin particulier qu'il a accordé au classement et à l'organisation de cette archive. Cette base de données aura été un précieux outil de travail, sans lequel cette thèse ne serait pas la même. D'autre part, pour avoir fait preuve au quotidien d'une inventivité remarquable dans les formes diverses d'encouragements qu'il m'a apportées.

Enfin, ce travail n'aurait pas pu être mené à bien sans le soutien bienveillant de ma famille.

Table des matières

Chapitre introductif	1
1.1 Recherche <i>en art</i>	3
1.2 Corpus et bibliothèque	4
1.3 Polariser des modalités de l'attention	7
1.4 Appareiller l'écriture	8
1.5 Annonce du plan	9
 I Envisager une tentative littéraire au sein des milieux techniques associés aux expériences de connexion	 14
 Chapitre 2 Description d'un milieu technique commun / Formes de vie urbaine dans les réseaux informatiques	 15
2.1 Nature et principes de fonctionnement de l'informatique	18
2.1.1 Programmes, algorithmes, langage	20
2.2 L'informatique : technique consubstantielle de l'écriture .	22
2.2.1 Approches anthropologiques de l'écriture	23
2.2.2 Approche philosophique : lecture du <i>Phèdre</i> de Platon par Jacques Derrida	24
2.2.2.1 Une conception élargie de l'écriture	25
2.3 Milieu informatique et production de traces	26
2.4 Des traces physiques aux traces administratives : Walter Benjamin	28
2.4.1 Les traces dans le monde physique	29
2.4.2 Les traces administratives	30
2.5 De la ville et des réseaux : des masses urbaines aux masses documentaires	32
2.5.1 Yves Jeanneret : l'organisation, la diffusion et la transmission du savoir à travers les outils issus de la culture lettrée	34
2.5.1.1 Les architextes : des écritures sous-jacentes structurent les écrits d'écran	35

2.5.2	Le capitalisme cognitif : un modèle économique dans lequel la connaissance est la ressource principale de la valeur	37
2.5.3	Economie de l'attention	39
2.6	Traitement et archivage des traces	39
2.6.1	A l'origine du concept d'archive	40
2.6.2	Les spécificités des modes d'enregistrement aujourd'hui : l'enregistrement sans déclenchement	40
2.6.3	La gouvernamentalité algorithmique	41
2.6.4	Traitement des traces : le <i>data mining</i> et l'exemple du moteur de recherche	43
2.7	Du dispositif en général et du dispositif informatique en particulier	47
2.7.1	Dispositif et économie	47
2.7.2	Sur la fracture entre les hommes et les opérations par lesquelles ils sont gouvernés	49
2.7.3	Comparaître : enjeux juridiques, enjeux esthétiques	51
2.7.4	Sortir de ce qui a été disposé pour nous : vers l'appareil	52

Chapitre 3 Redéfinir le proche et le lointain : les effets des techniques informatiques sur la sensibilité humaine 58

3.1	Modification des formes de conscience à l'époque moderne	60
3.1.1	L'intensification de la vie nerveuse dans les grandes métropoles, l'approche de Georg Simmel	60
3.1.2	L'expérience du choc	61
3.1.2.1	Du choc du passant au milieu de la foule au choc de l'homme aux prises avec les techniques de reproduction	62
3.1.3	Une modification de la structure de l'expérience : <i>l'être ici et là</i>	63
3.1.4	Choc et enregistrement	64
3.1.4.1	L'exemple de la photographie	64
3.1.5	Caractéristiques de la conception particulière du choc	65
3.2	L'être connecté : un être criblé de sollicitations	68
3.2.1	Des technologies mises au service de la communication et de l'impératif de réactivité commandé par les nouvelles formes d'organisation du travail	68
3.2.2	Comment la sociologie du travail traite les pratiques attentionnelles qui viennent avec le milieu technique informatique?	70
3.2.2.1	Dispositif de notification et multi-activité, l'approche de Christian Licoppe	71

3.2.2.2	Tirer parti de la dispersion, l'approche de Caroline Datchary	75
3.2.2.3	Des moments d'absence non rationalisable, l'approche d'Albert Piette	77
3.3	Différentes modalités de présence	79
3.3.1	Des situations de faible présence à soi	79
3.3.2	La vigilance : un mode de présence soutenu	80
3.4	Axes et propositions de recherches	82
3.4.1	Ménager un temps de loisir / Polariser l'espace temps / Exposer l'inexposé / Délimiter la vie sociale	82
3.4.1.1	Un repaire pour songer	82
3.4.1.2	Vertu de la pause et de l'interruption	83
3.4.2	Mentionner, engrener des mots sur nos expériences de connexion	84
3.4.3	Authentifier : s'ouvrir à ce qui vient avec les objets techniques informatiques	85
3.4.4	Accorder une attention désintéressée à la matière enregistrée	85
3.4.5	Modaliser l'attention	86
3.4.6	Traiter avec soin la matière enregistrée	87
3.4.7	Traduire	87
3.4.7.1	Traduire un principe formel dans un autre	87

II Différentes manières de penser la relation entre la littérature et l'informatique 89

Chapitre 4 L'informatique comme thème pour la littérature 90

4.1	Comment la littérature traite-elle de l'informatique ?	90
4.1.1	Le traitement traditionnel : l'informatique comme élément de décor d'une intrigue	91
4.1.1.1	En quoi consiste le régime représentationnel ?	92
4.1.1.2	Les origines du régime représentationnel des arts	93
4.1.2	La mimésis dans le roman. L'exemple de <i>Enjoy</i> de Solange Bied-Charreton	95
4.2	Appréhender autrement la séparation entre forme et contenu : les positions benjaminienes sur la tendance et la qualité	96
4.3	Critique du régime représentationnel de l'art et traduction des propositions brechtiennes dans le champ de la littérature	101
4.3.1	Critique de la dramaturgie aristotélésienne	102
4.4	Quelle tâche pour la littérature à l'époque de l'informatique ?	106
4.4.1	Alimenter la culture en produit narratif ou s'éloigner de l'utilité des récits	106

4.5	La littérature comme travail avec la langue	110
4.5.1	Le pouvoir expressif mis en défaut	110
4.5.2	Vertu des opérations expressives : introduire le lecteur dans un lieu de pensée étranger	113
4.5.3	De l'expérience à l'expression : les déformations entraînées par le passage à la langue	113
4.5.4	Façon d'écrire et manière de voir	115
4.6	Francis Ponge : écrivain producteur	117
4.6.1	Exposer des façons d'écrire	118
4.6.2	Découvrir l'existence d'un objet dans le texte	119
4.6.3	« Le regard de telle sorte qu'on le parle »	119
4.6.4	« Ecrire hors des significations »	120
4.6.5	Vers un ordinateur de parole	120

Chapitre 5 L'informatique comme outil pour la littérature 122

5.1	Remarques générales sur les modes de l'écrit et du numérique	122
5.1.1	Introduction	122
5.1.2	Des modes de saisi du texte informatique	125
5.1.2.1	Voir ce que l'on veut / obtenir ce que l'on voit	126
5.1.3	Propriétés du texte informatisé. Texture du texte de réseau	128
5.1.3.1	Fragmentation et montage	128
5.1.3.2	L'hypertexte	128
5.2	Automate littéraire	131
5.2.1	Le texte comme matière inerte	131
5.2.2	De la littérature numérique	132
5.2.3	Etude du travail de Jean-Pierre Balpe	133
5.2.4	Le fantasme de l'automate littéraire / La machine écrivante	134
5.2.4.1	Machiner un texte	136
5.3	Du texte combiné au texte généré	137
5.3.1	Présentation du travail de Jean Pierre Balpe et du principe de générateur de texte	138
5.3.1.1	Puissance d'engrangement du générateur : des textes multiples et imprévisibles	139
5.3.1.2	Mode de parution du texte généré	140
5.3.1.3	Refus de l'intentionnalité et déplacement du rôle de l'auteur	141
5.3.1.4	Aspect technique des soubassements de la génération automatique	142
5.4	Approche critique de la littérature numérique	146
5.4.1	Défaut de polarité	147
5.4.2	Langage naturel, langage informatique et algorithme	152

Chapitre 6 Vers des manières de penser l’informatique comme matrice	155
6.1 Approche généalogique	158
6.2 De l’influence de la photographie sur les modes de produc- tion du texte	160
6.2.1 Les <i>dépôts de savoir et de technique</i> de Denis Roche : une manière d’appareiller l’écriture à la photographie	160
6.2.1.1 Transférer les principes formels régula- teurs de la photographie à la pratique d’écriture	160
6.2.1.2 Recueillir des écritures déjà-là	161
6.2.1.3 Denis Roche, collectionneur et chiffonnier	162
6.2.1.4 Machiner le texte	163
6.3 De l’objectivité en littérature	168
6.3.1 Contrer les mécanismes de subjectivation des dis- positifs programmés	168
6.4 Pratique du document en littérature	171
6.4.1 Pratique du document et crise du roman	172
6.4.2 Charles Reznikoff, fondateur du groupe littéraire des objectivistes	173
6.5 (Il)lisibilité des Dépôts	175
6.5.1 Lire les rebuts	178

III Vers un appareil d’écriture 181

Chapitre 7 Des modes d’expérience de l’informatique	182
7.1 Introduction	182
7.1.1 Approches de la notion d’expérience	186
7.1.2 Hypothèses de travail	186
7.2 L’ennui comme condition de situation d’aperception . . .	189
7.3 Notes sur le geste	192
7.3.1 Une époque qui perd ses gestes	192
7.3.2 Caractéristiques du geste	193
7.3.3 L’enjeu politique des gestes	194
7.3.4 Gestes cheminatoires	196
7.3.4.1 Pratique de la marche dans le champ de l’art	198
7.3.4.2 <i>Listen</i> de Max Neuhaus : un exercice de distinction perceptive	200
7.3.4.3 La problématique d’un art sans œuvres .	203
7.4 Dispositions de l’attention	206
7.4.1 Engager des actions pour acquérir des dispositions	208
7.4.2 Épreuves pratiques	210
7.5 <i>Cherche occasion de sentir</i> . A propos de Robert Walser .	212

7.5.1	« Petite forme »	212
7.5.2	Disposition perceptive du domestique	215
Chapitre 8 Que faire face à la prolifération des données ?		220
8.1	Bruissement des objets techniques informatiques	220
8.2	Mettre en forme des données, deux orientations possibles : de la figure à l'aperçu	227
8.2.1	L'approche de Frank Leibovici	227
8.2.1.1	Présentation du concept de document poétique	227
8.2.2	Critique de l'articulation de l'art aux processus rhétoriques : tendance classique de l'art	232
8.2.2.1	Assigner à l'art la tâche de produire un sens explicite du monde	232
8.2.2.2	Des champs de langage distincts	233
8.2.3	Synthétiser pour maîtriser ou accepter que quelque chose nous échappe	235
8.2.3.1	Cartes et tableaux en perspective	235
8.2.3.2	Pour un art détaché des modes de la dis- cursivité	236
8.3	Tracer pour apercevoir	239
8.3.1	Le détour par le devenir autre	239
8.3.2	Fernand Deligny : démarche, approche et position	240
8.3.2.1	Des êtres en vacance du langage	243
8.3.2.2	Savoir sans avoir appris	245
8.3.2.3	Tracer les traces	247
Chapitre 9 Dans l'usage de la tentative littéraire		252
9.1	Introduction	252
9.2	Travailler les circonstances / Instaurer un régime de vie/ Ménager des situations d'attention aux traces informatiques	253
9.3	Pluraliser les modes de saisie du réel / Empiler les strates d'inscription	258
9.3.1	Journal des traces	258
9.3.2	Enregistrements (photographies, vidéo)	260
9.3.3	Notations quotidiennes / fragments descriptifs	261
9.3.4	Documentation	261
9.4	Articuler la matière enregistrée	261
9.4.1	Présentation des volets	263
Conclusion		266
Annexe 1		270
Annexe 2		271

Annexe 3	272
Annexe 4	273

Chapitre introductif

Ce travail a pour manière de commencement une attention portée aux phénomènes de rétention massive des traces disséminées par l'opération des objets techniques informatiques. Cette façon de dire s'éprouve dans des situations devenues familières à la fréquentation d'Internet : faire défiler un historique de navigation automatiquement mis en mémoire par le navigateur, percevoir une différence subtile de couleur parmi la liste des liens répondant aux requêtes adressées dans moteur de recherche, selon que ces liens auront déjà été consultés ou non, observer sur un site des éléments renvoyant à des parcours passés, sous la forme de réclames par exemple, dans une imperceptible mise en scène de données encapsulées. Comme ce bref relevé le mentionne, les phénomènes de rétention des traces se produisent majoritairement dans un après coup. Dans les années 30 du XXe siècle, Walter Benjamin théorise une époque de la perception à laquelle il associe la notion de « choc », entendu comme la généralisation d'un décalage entre l'expérience vécue du sujet et son expérience réelle.

Notre recherche avance l'hypothèse que le sujet contemporain de l'informatique devenue diffuse, touché par l'éparpillement de traces dont il n'éprouve comme vécu ni le dépôt, ni la rétention, ni la mise en circulation, fait lui aussi dans son milieu technique, l'expérience d'un choc. Ce choc est en partie lié à l'augmentation de la puissance d'enregistrement des appareils de connexion, capables de retenir la trace d'opérations issues de menus gestes, de parcours, de clics et d'hésitations, mis en mémoire sur des registres d'un genre nouveau que tout un chacun se trouve bien incapable de localiser et d'éprouver. Cette rétention a cours parmi nous, structure des expériences devenues courantes, et, touche ainsi une part grandissante de l'être au monde contemporain, sans que toutefois cet être ne puisse jamais pleinement être au fait de ce qui lui arrive. Des fragments de son expérience sont en reste. Les dispositifs techniques connectés semblent induire une double présence au monde, celle du corps,

et une autre, en phase d'inscription sur des surfaces hors de portée du sensible et de l'entendement. Ce dédoublement, quoique repéré comme structurant, échappe en première instance aux catégories de la communication. Son repérage est accompagné du constat d'un informulé, d'un inaperçu, et c'est sur ce constat que s'amorce le travail d'une pensée qui prendra la forme d'une thèse.

Un foyer de questionnements émerge : sommes-nous en mesure de porter dans le registre de l'expression ce qui arrive dès lors que nous nous connectons ? Que faire avec ce pan imperceptible et informulable de nos expériences contemporaines ? Peut-on, à l'occasion d'une recherche en art, entreprendre ce travail de formulation pour parvenir à faire venir dans une parole ce qui demeure jusque là en reste du langage, à l'époque où s'avancent dans nos vies les techniques informatiques ? Comment et pourquoi fixer une telle tâche ? Par ailleurs, ces formes d'expérience sont-elles transmissibles ? Peut-on en porter témoignage ?

Au cours du XXe siècle, un certain nombre de penseurs, parmi lesquels Walter Benjamin, Theodore Adorno ou encore Roland Barthes évoquaient la manière dont la transmission orale avait été supplantée par la presse. Nous sommes devenus « pauvres en expérience communicable » disait notamment Walter Benjamin. Aujourd'hui, alors même que les moyens de communication n'ont jamais été aussi nombreux, un constat du même ordre perdure. Auparavant, le mode traditionnel du récit assurait la mise en commun des expériences. Les conteurs rapportaient une histoire sans y mêler d'explication et suppléaient le manque de précision par l'interprétation. Aujourd'hui, ce qui prévaut, c'est la transmission d'une information vérifiable ; quand un événement arrive, il nous parvient déjà expliqué, pris dans un discours qui le classe et y met fin. A cet égard, Pierre-Damien Huyghe remarque que « tout se passe [...] comme si quelque chose d'essentiel au commun se trouvait mis en partage sans avoir à passer par les modes traditionnels du récit¹ ». Dans un texte publié en 1936, Walter Benjamin remarquait déjà :

Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint

1. Pierre-Damien HUYGHE, « Choc et conscience à l'époque de la diffusion », in : *Le choc des métropoles : Simmel, Kracauer, Benjamin*, sous la dir. de Stéphane FÜZZESSÉRY et Philippe SIMAY, Paris, Tel-Aviv, Ed. de l'éclat, 2008, p. 210.

plus qui ne soit déjà chargé d'explications. Autrement dit : dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information.

Pourtant des histoires, il ne cesse de s'en raconter, dans les médias, par les images, dans les discours des hommes politiques, etc. Christian Salmon a notamment bien mis en lumière le caractère nuisible de ces récits qui orientent les affects et les perceptions de sorte à susciter des réflexes de consommation ou d'adhésion². Il s'agit alors pour échapper à leur emprise, pour s'émanciper de ces récits captivants, de chercher refuge du côté d'une certaine littérature afin d'y découvrir d'autres manières de raconter, de rapporter un fait ou un évènement. Cette littérature ne cherche pas à scénariser un fait pour jouer avec les émotions de son lecteur, elle tend au contraire à ouvrir la conscience à ce dont nous n'avons pas d'habitude de réception. La tâche pourrait être de repérer l'anonymat des phénomènes et de trouver les moyens de donner à voir, à entendre, à lire ce qui, dans les situations que nous vivons au quotidien, relève de l'imperceptible.

Ce qui nous arrive aujourd'hui avec l'informatique relève de ces expériences difficilement communicables. De ce manque, de ce vide entre nos expériences appareillées et ce que nous pouvons en dire est né le désir d'écrire. Ce désir d'écrire était au départ moins rattaché à un objet clairement défini qu'à une situation, un état de choses mettant en jeu la relation de l'homme aux objets techniques qui l'entourent. Il avait pour horizon l'ambition de parvenir à dire ce qui, dans le commerce que nous entretenons avec ces appareillages techniques (du terminal mobile à l'ordinateur), ne paraît pas et résiste au passage vers un registre communicable.

1.1 Recherche *en art*

La présente recherche est donc amarrée à une tentative littéraire. Dès lors, ce qui s'annonce dans les pages à venir s'inscrira davantage du côté de la recherche *en art*, que de la recherche *sur* l'art. Nous reprenons ces distinctions à Pierre-Damien Huyghe. Pour le philosophe, la recherche sur

2. voir Christian SALMON, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008

l'art est une recherche « qui prend l'art comme objet », une recherche « qui va mobiliser des méthodes et des méthodologies inscrites dans des disciplines qui ont une reconnaissance extrinsèque au champ des pratiques artistiques³ ». Tandis qu'une recherche *en* art désigne une manière de « chercher “dans l'opération elle-même, dans “le fait de faire“, c'est-à-dire entreprendre de « re-disposer le métier lui-même, l'ordre méthodique du faire en question⁴ ».

La recherche ici entreprise implique en son commencement la formulation d'un problème. Les modes de narration traditionnels échouent à mentionner et à transmettre tout un pan de nos expériences actuelles. Dès lors, il importe de se demander : que faire pour rendre nos expériences de l'informatique communicable et comment le faire ? Toute une part de nos expériences ne pouvant être relevée selon des modes établis de discursivité, un travail au long cours est ici à entreprendre et des méthodes à découvrir, pour faire venir dans la parole quelque chose de nos expériences des poussées techniques récentes. Le chemin qui pourrait nous y conduire est indéterminé, il nous faut le frayer pas à pas, patiemment.

1.2 Corpus et bibliothèque

Pour se mettre en route, nous avons pris en considération des pratiques existantes. Il s'agissait d'examiner dans le champ des productions littéraires ce que l'informatique a pu *faire* à la littérature, quels changements cette technique avait provoqués dans les façons de faire des textes, dans les façons d'écrire. Dans cette voie, nous avons envisagé, dans un premier temps, de constituer un corpus réunissant uniquement des productions littéraires contemporaines de l'informatique. Cette approche systématique a été en partie écartée pour deux raisons. Premièrement, elle ne rendait pas compte d'une pratique de lecture mettant

3. Pierre-Damien HUYGHE, *Arts et recherche. Quels repères se donner ?*, discours donné à l'occasion de la séance du séminaire “Représenter / Expérimenter“ du 23 octobre 2013 à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre de Lyon, le 23 octobre 2013, retranscription par nos soins.

4. Pierre-Damien HUYGHE, *La question du doctorat*, discours donné à l'occasion de la séance du séminaire doctoral du Lacth - Enspal à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de paysage de Lille, le 28 mars 2012, URL : <http://www.lille.archi.fr/ressources/20490/04/crseminaire280312.pdf>.

en œuvre les gestes de recueil ou de cueillette⁵ consistant à aller puiser des mots, des façons de dire, des manières de rendre compte d'une expérience du monde dans des textes appartenant à des époques différentes. De plus, il paraissait important d'intégrer à notre corpus d'œuvres des productions littéraires rencontrées objectivement au fil des lectures, celles à teneur philosophique notamment. C'est ainsi par exemple en lisant Giorgio Agamben que l'on a découvert Robert Walser. Progressivement, un réseau de textes a été construit. Dans la mesure où certains éléments de ce réseau dataient d'une période antérieure au développement de l'informatique, ils ne pouvaient pas impliquer directement cette technique. Mais nous avons tenu tout de même à travailler et penser avec eux, gageant qu'ils recèleraient des orientations pour guider des façons de faire, selon des raisons dont nous nous expliquons dans le cours de cette recherche.

D'autre part, il paraissait intéressant, afin de pluraliser les manières de penser la relation entre littérature et informatique, d'observer comment d'autres techniques d'époque qui ont précédé l'informatique, comme la photographie, ont fait naître de nouveaux principes d'écriture. Ainsi, si dans le corpus de textes étudiés, on trouve des œuvres paradigmatiques de la manière la plus répandue de penser la relation littérature et informatique (comme les œuvres se rapportant au champ de la « littérature numérique »), il a semblé essentiel d'introduire également dans le corpus des œuvres à priori éloignées du champ d'étude tel qu'il se présentait en première approche, mais qui ont pu en nourrir l'exploration. C'est ainsi par la mise en place d'analogies, de correspondances et de détours variés que s'est constituée la démarche que nous entendons soutenir dans cette recherche.

De la même manière, nous avons pris le parti de ne pas prendre appui sur des ouvrages théoriques directement associés aux façons de penser le rapport entre la littérature et l'informatique, ou de ne pas les étudier de façon systématique (ainsi des travaux d'Alain Vuillemin, de Jean Clément ou Isabelle Krzywkowski). Nous reconnaissons notamment un grand intérêt encyclopédique et historique à l'ouvrage d'Isabelle Krzywkowski, *Machines à écrire, Littérature et technologie du XIXe au XXIe*

5. « Lire » provient du latin *legere*, « ramasser, cueillir, rassembler, choisir » (source : *Dictionnaire historique de la langue française*).

siècle, dans lequel l’auteure propose un travail de compilation très référencé. Mais le parti pris méthodologique de cette recherche était de trouver un positionnement dans l’ordre du faire. Aussi, à un certain moment au cours de cette recherche, moment décisif qui aura fait prendre à ce travail une tournure qu’il n’avait pas à son début, nous avons entrepris de penser avec le philosophe Pierre-Damien Huyghe. *Penser avec*, ce n’est pas uniquement présenter des idées élaborées, voire les suivre sans esprit critique, c’est plutôt - nous espérons avoir travaillé dans ce sens - tenter de mettre au travail les matériaux d’une pensée qui nous a paru mériter la plus grande attention possible.

Pour revenir plus directement au sujet, si nous n’apercevons pas ce qui vient s’inscrire sur les supports de mémoire à la moindre de nos opérations impliquant l’informatique, ni la manière dont cela s’inscrit, c’est, en partie, en raison des usages majeurs qui sont faits de cette technique et qui la voilent. Dans ses assignations majeures, la technique informatique est prise dans des logiques de services. L’informatique sert, par exemple, à maîtriser des masses de données considérables en des temps minimes par le biais d’opérations de calcul de plus en plus complexes. Une autre de ces assignations réside dans l’usage qui est fait des objets techniques informatiques et communicationnels pour prescrire des comportements, soumettre le sujet à de multiples sollicitations et encourager des réponses à ces sollicitations sur le mode du réflexe. Se faisant, elles détournent l’attention sur le fait même de l’informatique, sur ce qui constitue cette technique, ses formes et ses modes de fonctionnement. De plus, les usages prescrits sont souvent pris dans des logiques discursives et matérielles qui en synthétisent les enjeux en les simplifiant. Les modes d’organisation de données structurent nos sensibilités sans que l’occasion nous soit donnée de prendre part à ces modes d’organisation, ni de les questionner. La plupart du temps, nous employons cette technique par commodité, sans réfléchir à son agencement et à sa disposition.

Ces modes d’usages de la technique ne sont pas sans conséquences sur les humains que nous sommes. Ils tendent à nous maintenir dans un mode de vie fonctionnel. Quand nous utilisons ces techniques, quand nous exécutons des commandes depuis des logiciels, nous sommes rarement attentifs au fait de la technique, nous ne sommes pas vraiment à ce que nous faisons. Ces usages s’accompagnent de situations de faible

présence à soi. Dès lors, il nous appartient, pour retrouver la « vivacité de l'être au fait de ce qu'il fait ⁶ », de découvrir d'autres manières de faire avec la technique et de la présenter. Des manières que nous posons d'emblée comme infiniment plus lentes et incertaines. On travaillera ici à produire des situations qui portent en elle des occasions de songer au fait de l'informatique. Il y a là un enjeu politique. Il s'agit de se soustraire, de s'émanciper des usages prescripteurs, qui bloquent l'accès à une réception généreuse de cette technique, dont la particulière *organisation* retient la puissance, la dynamique qui se trouve en son sein. Il en va aussi et surtout d'un enjeu esthétique. L'horizon d'action serait, suivant la proposition de Huyghe, de « célébrer esthétiquement ⁷ » les inventions techniques, en les découvrant, en les exerçant.

1.3 Polariser des modalités de l'attention

Si ce qui nous arrive avec l'informatique ne s'inscrit pas dans notre conscience, c'est parce que nous n'en faisons pas véritablement l'épreuve. Partant de ce constat, il semblait nécessaire d'engager un travail sur les modes d'expériences et les procédures d'épreuves de l'informatique. Une question transversale dans cette recherche est de savoir s'il est possible d'exercer activement notre sensibilité aux faits techniques et si oui, quelles procédures d'épreuve du monde engager pour en faire l'expérience. Walter Benjamin a vu en la personne de Charles Baudelaire un sujet capable de souffrir les formes de son temps, d'affronter le milieu urbain et, par le biais de ses poèmes, de faire venir à l'expérience le développement des grandes villes du XIX^e siècle. On a travaillé sur l'hypothèse que les effets du développement des techniques d'information et de communication sur la conscience présentent de nombreuses similitudes avec les effets du développement des grandes villes sur l'intensification de la vie nerveuse. Il a paru alors judicieux d'entreprendre un détour méthodique et de relever des procédures d'épreuve du milieu urbain initiées par certains artistes, afin d'y découvrir une ressource pour penser des manières

6. Pierre-Damien HUYGHE, « La résonance intérieure », in : *Le Télémaque* (octobre 2000, n°18), p. 70.

7. Pierre-Damien HUYGHE, « Design et existence », in : *Le design : essais sur des théories et des pratiques*, sous la dir. de Brigitte FLAMAND, Paris, IFM et Ed. du Regard, 2013, p. 292.

d'exercer la sensibilité aux phénomènes liés à l'informatique. C'est sur la base de ce rapprochement que nous avons examiné des démarches appartenant à une époque antérieure à la diffusion massive de l'informatique. Recherche de modes d'expérience, travail des circonstances. Ces procédures relèvent en première approche davantage de manières d'être plutôt que de manières de faire ou d'écrire. Par là se manifeste une autre dimension de cette thèse : l'étude du temps gestationnel du faire, des conditions de possibilité de la venue au monde d'un objet, en l'occurrence de notre recherche, de la venue d'une tentative littéraire.

1.4 Appareiller l'écriture

Le travail ici entrepris relève d'une forme d'appareillage de l'écriture. En raison des multiples significations qu'il induit, le verbe « appareiller » convient particulièrement pour caractériser ce qui sera ici proposé au nom de la littérature. Le *dictionnaire historique de la langue française* précise qu'avant de désigner un objet technique précis, le mot désigne au XIX^e siècle encore l'idée ancienne d'un ensemble d'éléments préparés pour une opération. Nous nous intéressons donc aux préparatifs de l'acte d'écriture, à ce qui participe de la gestation d'un texte. Ces préparatifs comprennent plusieurs étapes et ne relèvent pas tous de l'acte d'écrire. Ils renvoient au travail des circonstances, aux modalités de l'épreuve du monde ouvrant à une expérience de l'informatique, permettant d'acquérir une plus haute conscience du fait de cette technique, et de s'acheminer vers la relève de cette expérience dans un dire. Les préparatifs renvoient aussi bien aux manières d'être qu'aux manières de faire, aux manières d'écrire. Proche du terme « appareil », l'expression « appareiller l'écriture » désigne aussi une façon de préparer l'écriture à apparaître, la mettre en tenue d'apparat pour manifester la facture du texte. Cela participe d'un engagement pour une certaine conception de l'art et de la littérature, cette conception qui s'éloigne du régime représentatif des arts qui, pour divertir, tendrait justement à estomper, voire à cacher les traces des opérations qui ont concouru à la présence et à la facture particulière de l'objet. « Appareiller » signifie encore « agencer des matériaux ». On peut dans ce registre de sens envisager d'appareiller la langue, c'est-à-dire d'agencer les matériaux qui la composent pour opérer des rapprochements inédits

et trouver en elle des façons de dire ce qui n'avait pas encore été dit. En ce qui concerne notre entreprise, « appareiller l'écriture » désignera aussi un mode de production particulier du texte, une technique d'écriture, qui accueille en son sein une matière déjà-là, une matière qui ne provient pas d'un travail de formulation, mais qui aura été engrangée par des dispositifs d'enregistrement informatiques. L'appareillage désignera alors une manière d'organiser et d'articuler différents types d'écriture : celles qui viendraient d'un travail avec la langue et celles qui auront été engrangées par les dispositifs informatiques

1.5 Annonce du plan

Se ressaisir dans un après coup des mouvements de la pensée donne lieu à une construction artificielle. A la lecture du raisonnement tel qu'il est présenté, on pourrait penser qu'il y a eu d'une part la recherche théorique, recherche de méthodes et d'orientations et d'autre part la pratique alors qu'en réalité les frontières sont poreuses. D'un point de vue strictement chronologique, les moments consacrés à la tentative littéraire et les moments consacrés à la réflexion théorique se sont alternés. Dans la progression du discours, les chapitres 2 à 8 retracent une réflexion théorique qui amène des orientations pour la fabrique littéraire. Ces orientations donnent lieu à des propositions concrètes exposées dans le neuvième et dernier chapitre. La réflexion s'articule autour de trois mouvements.

Dans la première partie, on cherche à relever quelles sont les formes techniques à partir desquelles nos expériences se structurent en un monde commun (chapitre 2). On proposera d'abord une approche descriptive en s'attachant à caractériser certains modes de fonctionnement et certains principes formels de l'informatique qui nous ont paru déterminants. Afin de comprendre ce qui se joue dans le passage d'une époque technique à une autre, on mettra en perspective les dernières poussées techniques avec des techniques plus anciennes, comme la technique de l'écriture. On interrogera ainsi les enjeux des techniques récentes et les modalités de mise en mémoire de ces inépuisables machines d'enregistrement et d'inscription, à partir des concepts derridien d'écriture et d'archive. Puis nous montrerons que, dans les usages majeurs de la technique informatique, le mode de rétention et d'organisation des traces d'activité est déterminé

par des principes économiques et relève d'une logique de dispositif, au sens que Giorgio Agamben donne à ce mot. Nous verrons qu'il recouvre une possibilité d'orientation des conduites et de capture de l'attention.

Dans le chapitre 3, on s'intéresse aux effets des techniques informatiques sur les modes de sensibilité humaine. On entreprendra dans cette optique un rapprochement entre la modification de la sensibilité telle qu'elle a pu être observée au moment de l'essor des grandes villes modernes et telle qu'elle nous semble se produire de nos jours. On s'appuiera notamment sur des textes de Georg Simmel et Walter Benjamin afin de mettre au jour les processus psychiques mis en jeu dans l'expérience de la ville, gageant que ces textes peuvent nous aider à comprendre ce qui nous arrive avec l'informatique. Une étude plus approfondie de la notion de choc, telle qu'elle a été développée par Benjamin dans son œuvre, sera considérée à cet égard comme particulièrement éclairante. Puis on se penchera sur des textes plus récents, issus de réflexions sur la sociologie du travail. On considérera les interrogations de chercheurs sur les modalités de la présence de l'homme environné de techniques d'information et de communication. Nous relèverons à cette occasion des manières d'être caractérisées par un état d'alerte et d'excitation et des situations de faible présence à soi. Nous esquisserons des propositions destinées à envisager une soustraction à cet état et à produire des modes d'attention plus ouverts et non uniment focalisés sur les actions.

Dans la deuxième partie, on s'attachera à mettre au jour différentes manières de penser les relations entre la littérature et l'informatique. Nous sommes en effet parvenus à considérer que ces relations sont plurielles, et qu'il convenait de les analyser, de les étudier et de les critiquer. Qu'est ce que l'informatique fait à la littérature ? Quelles conséquences peuvent être liées à l'arrivée de l'informatique sur les modes de productions des textes ? La question ne pouvait pas se régler uniquement autour du changement de support, et nous avons donc proposé dans cette partie trois types de relation.

Une première relation (chapitre 4) est repérée dans des textes qui traitent de l'informatique thématiquement et de manière traditionnelle. Si le sujet est nouveau, on constate à travers les productions retenues, que les façons de le traiter restent inchangées. On s'attachera à produire une critique de ce type de production à partir des textes de W. Benjamin

et de B. Brecht. Nous tâcherons avec ces auteurs de saisir l'importance d'une critique de la représentation en art et de l'approche dualiste entre la forme et le contenu, approche à laquelle nous substituerons le couple de notion benjaminienne qualité/tendance. Un enjeu esthétique sera mis en évidence, liée à une approche de la littérature comme travail avec la langue et à une étude de quelques textes de Francis Ponge. Nous dégagerons le caractère problématique d'un rapport entre la littérature et l'informatique qui ferait l'économie d'un changement dans le mode de production du texte.

Le chapitre 5 sera consacré aux propriétés de saisie du texte informatisé et aux productions littéraires qui impliquent l'informatique comme un outil de production du texte. On s'intéressera aux travaux entrepris au nom de la « littérature numérique » à travers des textes générés par des programmes informatiques. Nous produirons une critique de ce type de production à partir des réflexions menées par Pierre-Damien Huyghe sur les formes programmées en art, qui mettra en évidence le problème posé par un certain type de texte aux syntaxes normées et à l'allure classique qui leurrent quant à leur facture et où la matière enregistrée n'apparaît pas. Néanmoins, nous garderons à l'esprit la valeur des recherches portant sur un automate littéraire avec les propositions d'Italo Calvino.

La façon dont certaines techniques qui ont précédé l'informatique ont pu venir travailler le texte littéraire sera l'objet du chapitre 6. On observera à cet égard la façon dont Denis Roche a croisé littérature et photographie, cherchant des manières de traduire les principes formels de la photographie dans la production de textes accueillant une matière enregistrée et répondant à des procédés de cadrage, de découpe et de montage. On élargira alors notre étude à la tendance objectiviste dans la littérature pour estimer des manières d'accueillir ce qui nous arrive avec les appareils d'enregistrement, à savoir des situations où la matière avec laquelle travailler ne procède pas entièrement de l'intention et de la volonté de l'auteur. On réfléchira dans ce contexte au statut du document en littérature et à l'épreuve de lecture à laquelle invitent ces formes d'écriture.

La réflexion prend un autre tour dans la troisième partie de la thèse. Si dans un premier temps nous avons approché l'informatique sous l'angle de la connaissance, nous entendons placer ce moment de l'étude sous

le signe de ce que Georges Bataille appelait le « non-savoir ». Partant du principe que le monde a changé depuis le déploiement de l'informatique dans nos vies, le chapitre 7 porte une interrogation sur les manières d'être à ce monde. Nous considérerons l'« être au monde » comme notion philosophique, que nous lirons avec Pierre-Damien Huyghe, Martin Heidegger et Giorgio Agamben. Dans la continuité, nous verrons dans la notion de geste une manière d'envisager un rapport à l'informatique qui soit détachée d'un impératif d'action. Nous nous demanderons enfin comment travailler des modalités de l'attention afin d'entretenir un rapport proprement humain à ces techniques.

Le chapitre 8 confronte deux types d'approche face à l'éparpillement des données. Une première se manifestera dans le concept de « document poétique » élaboré par Frank Leibovici, que nous lirons comme une intention de produire une synthèse de données éparpillées et d'en extraire une connaissance. Cela s'appuyant sur une conception de l'art liée à une manière de produire des formes de savoir. Nous montrerons que ce type d'approche peut être rattachée à une tendance classique de l'art, où l'œuvre est associée à la discursivité et chargée d'une capacité à fournir des représentations. Nous y mettrons en regard un autre type d'approche, dont la dynamique permet de penser que l'art peut être sollicité pour autre chose que des formes de connaissance. Nous étudierons la valeur de démarches consistant à faire venir à la parution ces données comme elles sont, dans leur dissémination native. Pour approcher des façons de faire allant dans ce sens, nous nous arrêterons notamment sur la pratique du tracé chez Fernand Deligny.

Le neuvième et dernier chapitre est une présentation de l'appareil d'écriture élaboré tout au long de cette recherche. Il détaille la démarche ayant abouti à l'écriture de textes proposés en supplément du texte de thèse et imprimés sur des volumes indépendants. Trois parties scandent ce chapitre : la première aborde le travail des circonstances mis en place pendant les années de recherche pour développer une sensibilité et une attention à l'informatique ; la seconde dresse une liste des différentes pratiques d'enregistrements, de notations et d'écriture destinées à répertorier les expériences réalisées en amont ; enfin la dernière décrit les processus d'assemblage du texte et l'esprit dans lequel l'articulation de ses éléments

a été formée, entre mémoire machinique et souvenir humain.

Première partie

Envisager une tentative littéraire au sein des
milieux techniques associés aux expériences de
connexion

Chapitre 2

Description d'un milieu technique commun / Formes de vie urbaine dans les réseaux informatiques

LE TRAPU : Le passeport est la partie la plus noble de l'homme. D'ailleurs, un passeport ne se fabrique pas aussi simplement qu'un homme. On peut faire un homme n'importe où, le plus étourdiement du monde et sans motif raisonnable ; un passeport, jamais. Aussi reconnaît-on la valeur d'un bon passeport, tandis que la valeur d'un homme, si grande qu'elle soit, n'est pas forcément reconnue.

LE GRAND : Disons que l'homme n'est que le véhicule matériel du passeport. On lui fourre le passeport dans la poche intérieure du veston, tout comme, à la banque, on met un paquet d'actions dans un coffre-fort. En soi, le coffre n'a aucune valeur, mais il contient des objets de valeur.

LE TRAPU : Et pourtant on peut soutenir qu'à certains égards l'homme est indispensable au passeport. Le passeport est l'essentiel : devant lui, chapeau ; mais sans un homme qui aille avec, pas de passeport possible ou , en tout cas, il lui manquerait quelque chose.

Bertold Brecht, « Des passeports. De la parité bière-cigare. De l'amour de l'ordre » in *Dialogue d'exilés*

L'homme est cet animal capable de fabriquer des objets susceptibles en retour de venir modifier sa façon d'être. Il est un animal technicien, doué de *tekhnè*. La *tekhnè*, depuis Aristote, désigne cette capacité humaine spécifique à faire paraître quelque chose qui ne viendrait pas à paraître de soi-même, comme dans le cas du tas de pierres, auquel il faut un travail particulier pour en produire un mur. Les objets techniques fabriqués par l'homme médiatisent ses interactions avec l'environnement

et avec les autres hommes, et modifient ses modes d'appréhension et de perception des choses et du monde. Afin de discerner en quoi ces objets tendent à faire évoluer les rapports de l'homme à son environnement et à ses semblables, il convient de se pencher sur la nature de ces objets, sur leurs modes de fonctionnement ainsi que sur les procédures et les conditions de fabrication qui leur ont permis de voir le jour. Les techniques informatiques poussent parmi nous. Elles se trouvent dans des objets techniques que nous fréquentons de plus en plus communément. Il y a un milieu technique commun. Nous travaillerons à découvrir ce qu'il y a de commun. Nous fréquentons les mêmes objets techniques. Ces objets sont entre nous et en ce sens constituent notre milieu. Nous sommes en rapport avec le monde extérieur et dans ce monde sont présents des objets techniques relevant de l'informatique. Conformément à la définition qu'en donne la *Dictionnaire historique de la langue française*, nous entendons « milieu » comme « ce qui est interposé entre plusieurs corps » et comme « l'ensemble des conditions extérieures dans lesquelles vit et se développe un individu ».

Nous posons qu'il y a une donne technique informatique commune qui porte en elle des modes d'organisation - ainsi par exemple du système d'exploitation des ordinateurs, qui configure une manière de disposer des dossiers et conduit inévitablement à un système de hiérarchisation de fichiers. Voilà une dimension partageable de la donne technique dont quiconque peut faire l'expérience. Cette donne technique organise nos rapports aux choses au sein même de la technique. Avec l'informatique, des milliers d'opérations se déroulent au cœur des machines, que l'on ne voit pas. Quelque chose passe dans la machine qui ne s'endure pas. Ce temps pris par les machines pour opérer est un temps du calcul, non du temps vécu, non du temps sensible. L'informatique se répand dans de plus en plus d'objets qui composent le quotidien. Elle n'est plus seulement dans les ordinateurs. Elle est aussi dans les téléphones et dans un vaste ensemble d'objets équipés de puces et de capteurs numériques. La technique informatique a évolué à mesure de sa diffusion. On parle maintenant d'informatique diffuse. Couplée à tout un champ de techniques existantes comme les techniques de télécommunication, la présence de l'informatique est désormais diffuse. Si l'informatique se répand, c'est aussi en raison des évolutions techniques qui opérées dans les milieux

techniques auxquels elle est associée.

Cette recherche à la fois théorique et pratique ambitionne de conduire à l'élaboration d'une production littéraire contemporaine de l'ordinateur. Depuis le chapitre précédent, nous avons à l'idée ce que cette formule peut recouvrir. C'est en partant de la matérialité de l'informatique et de l'étude des propriétés spécifiques de cette dernière que va se décider un ordre du faire. Une première partie du chapitre sera consacrée à la description des principes de fonctionnement général de l'informatique. Puis, à partir de la description des états de cette technique, on mettra l'accent sur la relation de continuité qui existe entre la technique informatique et une autre technique qui l'a précédée et qui a été approfondie au fil des siècles : la technique de l'écriture. La méthode ici adoptée a consisté à effectuer des aller-retour entre la technique d'hier et celle d'aujourd'hui. Au moment de l'invention de l'écriture, il s'est ouvert un champ de questionnement susceptible de contribuer à éclairer ce qui aujourd'hui se trouve en jeu avec la technique informatique. Un développement faisant se succéder approches anthropologiques et approches philosophiques mettra en relief plusieurs conceptions de l'écriture, présentée tantôt comme une manière de suppléer la parole en la fixant sur un support de mémoire extérieur, tantôt comme une manière de s'en émanciper. C'est à cette dernière conception de l'écriture détachée de la parole que nous accorderons le plus d'attention car elle semble la plus à même d'éclairer les écritures (écritures ni alphabétiques ni phonétiques) qui sous-tendent toute opération informatique.

Par la suite, nous procéderons à un cadrage sur la situation d'enregistrement propre aux techniques informatiques. A chacune de nos opérations sur les supports informatiques, il se produit des traces numériques qui échappent au sens. Imperceptibles, ces traces n'en jouent pas moins un grand rôle dans l'organisation des informations sur les réseaux. S'intéresser aux traces numériques, c'est s'approcher de l'informatique dans ce que cette technique a de plus concret. Il s'agira ici de saisir ce trait d'époque à partir de ce que cette époque produit de plus petit, un matériau minuscule qui se soustrait à la vue. Là encore, nous aurons recours aux principes méthodiques déjà évoqués en étudiant l'évolution des types de traces au fil de l'histoire (traces physiques, traces administratives, traces numériques). Nous comprendrons que la gestion des

traces est consubstantielle à une certaine organisation de la vie urbaine, et nous proposerons de mettre en rapport les traces informatiques avec la constitution de formes nouvelles de l'urbanité. Ensuite nous observerons la manière dont ces traces se trouvent prises dans des dispositifs programmés dont nous éclairerons les rouages avant d'en produire une critique en prenant là encore appui sur des réflexions philosophiques. Enfin nous entamerons une réflexion sur la manière dont on peut se sortir de ces dispositifs programmés. A ce titre, le concept d'appareil, proposé par Pierre-Damien Huyghe, fera l'objet d'une étude et d'une attention particulière.

2.1 Nature et principes de fonctionnement de l'informatique

Pour décrire le fonctionnement de l'informatique, l'écriture informatique, le code, les programmes et les différents langages dans lesquels ils sont écrits, nous nous appuyons sur l'ouvrage de Clarisse Herrenschmidt *Les trois écritures : langue, nombre, code*¹. L'auteure s'intéresse à l'évolution de l'écriture et des écritures dans nos sociétés. Pour elle, les transformations de l'écriture que nous avons connues impliquent des changements dans nos modes de pensées. Avec l'arrivée de l'informatique, la pratique graphique de l'écriture et de la lecture change. L'écriture informatique, fondée sur ce nouveau système d'écriture qu'est le code, naît entre 1936 et 1948, et se prolonge par celle des réseaux à partir de 1969 aux Etats-Unis. Cette écriture a été pensée sur le modèle du cerveau électronique dès les années 1930 avec Alan Turing et John Von Neumann. Ces chercheurs font une relation entre le cerveau, organe humain et l'ordinateur, cerveau électronique. Il s'agit de l'externalisation de l'organe cérébral de pensée, de l'organe de mémoire et sa projection dans un artefact qui est une machine à signes. C. Herrenschmidt souligne que cette affaire n'est pas récente, et que dans l'histoire de l'invention de l'écriture, il y a déjà l'idée que pour inventer une écriture, on externalise l'organe qui est porteur de l'univers sémiologique que l'on va capter

1. Clarisse HERRENSCHMIDT, *Les trois écritures : langue, nombre, code*, Paris, Gallimard, 2007.

dans les signes.² Au départ, l'informatique était présente surtout dans les ordinateurs. Elle constitue le fond technique à partir duquel on a pu fabriquer des ordinateurs. Les ordinateurs sont des machines de calcul, qui reposent sur des principes computationnels ou permutationnels : ils permettent d'exécuter en des temps réduits des opérations complexes par la mise en œuvre de processus automatisés.

Pour décrire l'ordinateur et ses différents organes : organes d'entrée, organes de sorties, processeurs de calcul et mémoire, il convient de distinguer la partie matérielle et la partie logicielle. L'ordinateur est une machine électronique à programmes enregistrés, qui fonctionne de façon séquentielle, en une succession d'états physiques, selon le passage ou l'absence de passage de courant électrique : c'est une machine à état discret, dotée de mémoire, qui permet d'effectuer un grand nombre d'opérations très complexes variées, en les réduisant en unités opératoires minimales.³ C'est également une machine composée d'organes d'entrée (clavier, souris, etc.) de différentes capacités de stockage, d'une unité centrale (le processeur : lieu du traitement, du calcul et de l'interprétation des instructions) et d'organes de sorties. Cette courte liste d'organes et la façon dont ils sont disposés pour communiquer entre eux grâce au courant électrique constituent l'architecture des ordinateurs, le plus souvent appelé architecture de Von Neumann, du nom de son concepteur.

Par l'intermédiaire d'actions sur les organes d'entrée, des signaux électriques sont traduits dans une écriture binaire, faite de 0 et de 1, correspondant au passage ou non du courant. Avant d'être une machine de calcul et d'écriture, l'ordinateur est une machine de traduction. Ce qui entre par les organes d'entrée est de nature très diverse (une image, un texte, un son, etc.). Au moment de leur inscription sur le support informatique, ces données sont discrétisées, c'est à dire divisées en petites unités. C'est cette opération que l'on désigne par le terme de « numérisation », qui correspond à la conversion d'un signal en numéro. Les données sont traduites sous forme de nombre. Il s'agit d'une opération de standardisation : toutes les données doivent passer par un procédé de

2. Clarisse HERRENSCHMIDT, *Demain l'écriture*, Université Victor Segalen Bordeaux 2, conférence prononcée le 7 novembre 2007, URL : http://http://www.canal-u.tv/video/universite_bordeaux_segalen_dcam/demain_l_ecriture.3880, retranscription par nos soins.

3. Idem, *Les trois écritures : langue, nombre, code, op. cit.*, p. 393.

découpage et de transcodage pour s'inscrire sur le support informatique. Ce processus de transcription et de traduction est au cœur de l'informatique. Ainsi discrétisés, les données numériques sont à même de subir une série de traitements. C'est une matière que l'on peut configurer, déconfigurer et reconfigurer. Avant d'être concernées par les programmes, les données entrantes s'inscrivent sur les supports informatiques selon un mode spécifique. Par exemple, lorsque l'on saisit les éléments d'un texte à l'aide d'un traitement de texte

[...] la machine [les] découpe en groupe d'octets selon la technique numérique de l'ordinateur et non pas selon l'articulation textuelle, qui sont conservés sous des adresses, elles même stockées et renseignées sous des nombres, autres suites d'octets. Le texte est fragmenté et le fragment rangé en tant de lieux physiques qu'il n'existe plus comme texte, mais quand l'utilisateur le rappelle en mémoire vive, l'ordinateur rassemble les groupes d'octets, les met bout à bout et les affiche en ordre sur l'écran.⁴

L'opération décrite dans cette citation met en lumière un élément fondamental pour notre recherche : toutes les données qui entrent au sein d'une architecture informatique font l'objet de procédures d'enregistrement. L'enregistrement apparaît donc comme une action consubstantielle au fonctionnement de l'informatique. Pour Maurizio Ferraris, philosophe italien, c'est même l'ensemble de ce qu'il appelle les « objets communicants » qui a pour fonction première l'enregistrement⁵. Nous gardons donc bien à l'esprit que chaque enregistrement implique le dépôt d'une matière inerte sur des supports de mémoire numériques, qui sera par la suite mise en mouvement par les programmes qui la solliciteront.

2.1.1 Programmes, algorithmes, langage

Un programme est un texte où sont consignées les instructions données à un ordinateur, un texte écrit dans un langage. Nous rencontrons ici

4. [Ibid.](#), p. 400-401.

5. « Pour Maurizio Ferraris [...] l'inscription n'est pas seconde mais première. Un greffier [...] note les phrases aussitôt qu'elles sont prononcées ; au contraire, dans le cas du portable, l'enregistrement commence avant que la communication ne débute. Si je reste silencieux douze minutes et 53 secondes, la conversation sera notée : « du n°... au n°... localisation : 48'45" ouest – 12'54" [...] temps : 12 minutes 53 secondes [...] La puce n'inscrira pas : " orageux chantage en vue d'une rupture improbable " ou " négociation maladroite pour un avantage imaginaire." » (Frédéric NEF, « Prendre au sérieux la question de la dispersion au travail », in : *Critique* 5-720 [2007], URL : www.cairn.info/revue-critique-2007-5-page-357.htm.)

un fait majeur en informatique : en son fondement existent deux sortes de textes. Le premier consiste en un algorithme. Un algorithme constitue un texte de nature logico-mathématique, une suite d'instructions à effectuer dans un ordre strict pour réaliser une opération (addition, soustraction, etc.). Contrairement au langage humain, il est dénué d'ambiguïté, il ne permet pas d'interprétations divergentes et sa table d'instructions est finie, même si elle est peut être très longue et indéfiniment répétée. La seconde consiste en un programme : un texte écrit dans un langage donné pour réaliser un algorithme. Il s'agit d'un langage à l'impératif, formel, qui énonce des instructions à exécuter par la machine. Les langages de programmation soumis à des règles syntaxiques très strictes s'efforcent de décrire les relations qui existent entre les objets qu'ils convoquent. Le programme est donc un texte écrit dans un langage informatique, qui structure des données et en détermine l'emplacement. Par exemple, le système d'exploitation d'un ordinateur repose sur un programme, et dans ce programme sont spécifiés des modèles de structuration des fichiers dans l'ordinateur qui précisent leur position relative. C. Herrenschmidt définit le langage informatique comme

un ensemble, par définition écrit, de caractères, de chiffres, de mots, de règles, qui permettent d'assembler ces éléments pour transcrire un algorithme, écrire des programmes et donner des instructions à un ordinateur. Un langage artificiel, produit consciemment, dans un but précis qui n'est pas fait pour être parlé. Comme le langage machine est très difficile à utiliser pour les humains, il existe des langages assembleurs, compilateurs, interpréteurs, qui ont la même puissance expressive, assurent les traductions entre les utilisateurs et le cœur des machines, entre eux et les interfaces.⁶

La syntaxe du langage informatique fonctionne avec des opérateurs booléens. Au milieu du 19ème siècle, Georges Boole décrit les démarches de la logique de façon arithmétique et mathématique :

- l'opérateur « ET » rend possible la multiplication ;
- l'opérateur « OU » rend possible l'addition ;
- l'opérateur « NON » rend possible la complémentation (négation).

Grâce à ces opérateurs, l'ordinateur est capable de faire les opérations de base de l'arithmétique, à savoir comparer des nombres, et de chercher

6. HERRENSCHMIDT, *Les trois écritures : langue, nombre, code*, op. cit., p. 405.

des informations stockées sous des adresses. Le fait que dans un environnement informatique, le champ d'action soit structuré sur la base de ce type de langage implique une certaine binarité dans les choix à effectuer.

Dans la mesure où l'ordinateur est une machine logique, qui travaille avec ET, OU, NON, SI OUI ALORS, SI NON ALORS, la négation et la condition ont pris une place prépondérante. Un ordre de pensée s'incarne dans l'informatique, bien plus fortement que celui de l'expression linguistique, et sans cesse l'utilisateur répond, avec son clavier, à des questions binaire en OUI/NON - même si les manipulations n'apparaissent pas comme telles. Par exemple, sélectionner un passage de texte, c'est répondre à la question implicite : " ce passage doit-il oui ou non être différencié des autres ?" ⁷

Sans cesse, sans le savoir, il met en œuvre la forme logique "conditionnelle" : Si / Alors ; sans cesse, il fait des choix, entre OUI et NON, ou selon des opérations logiques visibles - dont la plupart étaient inconsciemment pris par le scripteur traditionnel, sans que la question n'apparaisse jamais en tant que telle. J'entends par là que si l'informatique transforme nos usages d'écriture et de lecture, elle transforme aussi - surtout ? - nos pratiques de pensée dans le sens de la réponse réflexe à toute question en OUI/NON. ⁸

2.2 L'informatique : technique consubstantielle de l'écriture

Il ressort de ce qui précède que l'informatique est une technique consubstantielle de l'écriture. Pour s'approcher au plus près de cette technique, il a paru utile d'entreprendre un détour en posant la question : Qu'est-ce que l'informatique fait à la culture humaine ? Sachant que l'informatique repose sur des techniques d'écriture, cela nous renvoie à une autre question plus historique, plus archéologique : qu'est ce que l'écriture fait à la culture humaine ? Pour cerner les enjeux liés à l'apparition de l'informatique, on va s'interroger sur cette technique qui l'a précédée et sur laquelle elle est fondée, l'écriture, considérée au sens large comme l'inscription d'un signe ou d'un signal sur un support extérieur. Il s'agit de cerner les modifications amenées par la technique de l'écriture dans la culture, et de comprendre comment ces modifications sont prolongées avec l'informatique.

7. Ibid., p. 407.

8. Ibid., p. 408.

2.2.1 Approches anthropologiques de l'écriture

Sylvain Auroux pose que l'écriture est « une réponse spécifique à une série de problèmes techniques, nés bien avant elle et partiellement solutionnés par les techniques graphiques qui en fournissent les avants courrier⁹ ». L'auteur rappelle qu'initialement, l'écriture est liée au comptage et à la répartition des biens, elle serait même la condition de développement du calcul, une disposition graphique qui rend possible l'effectuation des opérations. Il insiste également sur les spécificités de l'écriture comme support d'extériorisation du parler humain :

Le trait le plus marquant de la raison graphique est la bidimensionnalité, l'utilisation de l'espace planaire. L'écriture n'est pas le seul support transposé de la parole humaine, mais elle est le seul qui soit de nature spatiale et dispose de la fixité.¹⁰

Dans son livre *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Jack Goody considère l'écriture comme une « technologie intellectuelle ». Il s'intéresse aux relations qui existent entre modes de pensée, modes de production et de reproduction, en s'interrogeant notamment sur ce que signifie pour les hommes d'inscrire matériellement la pensée et de la développer autour d'eux. Prenant l'exemple de l'écriture comme moyen d'inspection du discours, Goody évoque l'accroissement des possibilités de l'esprit critique du fait du déploiement du discours devant les yeux. Pour l'anthropologue, l'écriture modifie la nature de la communication en l'étendant au-delà du simple contact personnel, et transforme les conditions de stockage de l'information. Avec l'écriture, on accède à la parole de quelqu'un en l'absence de celui-ci. C'est quelque chose qui reste.

Le discours ne dépend plus d'une circonstance : il devient intemporel. Il n'est plus solidaire d'une personne ; mis sur papier, il devient plus abstrait, plus dépersonnalisé.¹¹

Qu'est-ce que rend possible l'écriture alphabétique ? Elle « rend possible une nouvelle façon d'examiner le discours grâce à la forme semi-

9. Sylvain AUROUX, *La philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 53.

10. *Ibid.*, p. 59.

11. Jack GOODY, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 95.

permanente qu'elle donnait au message oral¹²». Dans cette perspective, l'écriture est un moyen d'inspection du discours. L'homme pourrait ainsi prendre du recul par rapport à sa création et l'examiner de manière plus abstraite, plus générale, plus rationnelle. Ce que Goody veut mettre en lumière, c'est qu'en transcrivant la parole, on se donne la possibilité d'un examen critique de nature très différente.

L'écriture « objective » le discours, elle permet une perception visuelle et non plus seulement auditive.¹³

Quand un énoncé est mis par écrit, il peut être examiné bien plus en détail, pris comme un tout ou décomposé en éléments, manipulé en tout sens, extrait ou non de son contexte.¹⁴

L'écriture permet d'accumuler des connaissances. C'est une technique qui permet de se livrer à des exercices de rumination constructive (pouvoir se rapporter à un discours, choisir un temps de lecture, pouvoir s'arrêter là où on veut relire, etc.). Goody souligne qu'avec l'apparition de l'écriture, le problème de la mémorisation cessait de dominer la vie intellectuelle, l'esprit humain put s'appliquer à l'étude d'un texte statique, libéré des entraves propres aux conditions dynamiques de l'énonciation. Il y a pour lui d'un côté ce que j'ai pensé, ce que j'ai écrit dans le texte et ce que l'autre va comprendre.

2.2.2 Approche philosophique : lecture du *Phèdre* de Platon par Jacques Derrida

Phèdre est un dialogue de Platon, dont Jacques Derrida a proposé une lecture dans un texte : « La pharmacie de Platon ».¹⁵ Les hypothèses concernant ce texte consistent à penser qu'il nous regarde encore, nous qui sommes plus que jamais dans l'histoire entourés d'écritures. Le concept d'écriture étant dans la pensée du philosophe français coextensif à d'autres domaines que celui auquel il avait été assigné au départ, comme la transcription d'une parole. Nous nous intéresserons ici à la dernière partie de *Phèdre* qui est consacrée à l'origine, à l'histoire et

12. *Ibid.*, p. 86.

13. *Ibid.*, p. 95.

14. *Ibid.*, p. 95.

15. Jacques DERRIDA, « La pharmacie de Platon », in : *La dissémination*, Paris, Ed. du Seuil, 1993.

à la valeur de l'écriture. La question de l'écriture dans *Phèdre* s'ouvre comme une question morale : est-il bienséant ou malséant d'écrire ? Dans quelle condition est-il bon que cela se fasse, ou que cela ne se fasse pas ? Dans cette partie, l'ouverture d'une question sur la chose écrite survient dans un mythe rapporté par Socrate : en Egypte, une divinité de l'écriture, Theuth, découvre la science du nombre avec le calcul, la géométrie, l'astronomie et les caractères de l'écriture. Theuth se rend auprès du Dieu Thamous qui règne sur l'Egypte entière pour soumettre son art à son jugement. Theuth doit fournir des explications quant à l'utilité de l'écriture, en regard de quoi Thamous donnera le blâme ou l'éloge. Theuth présente l'écriture comme ce qui aura pour effet de rendre les Egyptiens plus instruits et plus capables de se remémorer. Grâce à cet art, qui constitue un moyen de fixer les idées, les problèmes de mémoire trouveront leurs remèdes. Dans son plaidoyer, Theuth présente l'écriture comme un *pharmakon* qui ne pourrait être que bénéfique. Or le terme *pharmakon* est porteur d'une ambivalence, il est susceptible de désigner aussi bien le remède que le poison. Pour Platon, il n'y a pas de remède inoffensif, le *pharmakon* ne peut jamais être seulement bénéfique. Le roi Thamous fait apparaître l'inutilité et la menace d'un tel art. La transcription écrite d'un discours se détruirait sans l'assistance de celui qui l'a prononcé. L'écriture ne ferait que substituer un *signe essoufflé* à la parole vivante. Elle relève d'une *hypomnesis* (technique extérieure de mémoire) et s'oppose à l'anamnèse (mémoire vivante, acte par lequel l'âme se remémore). Pour Thamous, cette mémoire extérieure n'aurait que peu de valeur par rapport à la mémoire vive, ou vivante. Sous prétexte de suppléer la mémoire, l'écriture rendrait plus oublieux, loin d'accroître le savoir, elle le réduirait. Sachant qu'il peut confier ou abandonner ses pensées au dehors, à la consigne, aux marques physiques spatiales et superficielles qu'on met à plat sur une tablette, celui qui disposera de la *tekhnè* de l'écriture se reposera sur elle. Elle ne consoliderait pas la mémoire vive mais l'hypomnesis.

2.2.2.1 Une conception élargie de l'écriture

Jacques Derrida a relevé que dans ce mythe, l'écriture est toujours considérée dans une relation de secondarité par rapport à la parole. L'écri-

ture est considérée comme seconde, venant après la parole. La métaphore du père et du fils est utilisée. La parole serait première, comme le père, et l'écriture serait toujours seconde, comme le fils. Le roi-Dieu condamne l'écriture, en partie à cause de l'écart qu'il y aurait entre le sens d'origine et le sens tel qu'il apparaît dans l'écriture. Mais on pourrait envisager cet écart de manière positive. Ce qui justement intéresse Derrida, c'est le décalage, l'écart qui se produit entre le discours et l'écrit. Pour le philosophe, le concept de l'écriture dépasse le moyen de rendre la langue visible, de suppléer la parole. Le concept d'écriture dépasse l'écriture alphabétique et phonétique. L'écriture ne se réduit pas à la seule fonction de suppléer la parole. Derrida envisage une conception élargie de l'écriture qui s'articule notamment autour du concept de trace. Car l'écriture avant de signifier quelque chose, est d'abord une trace.

Pour moi, il y a trace dès qu'il y a expérience, c'est-à-dire renvoi à de l'autre, différance, renvoi à autre chose, etc. Donc partout où il y a de l'expérience, il y a de la trace, et il n'y a pas d'expérience sans trace. Donc tout est trace, non seulement ce que j'écris sur le papier ou ce que j'enregistre dans une machine, mais quand je fais ça, tel geste, il y a de la trace. Il y a du sillage, de la rétention, de la protention et donc du rapport à de l'autre, à l'autre, ou à un autre moment, un autre lieu, du renvoi à l'autre, il y a de la trace. Le concept de trace, je le dis d'un mot parce que ça demanderait de longs développements, n'a pas de limite, il est coextensif à l'expérience du vivant en général. Non seulement du vivant humain, mais du vivant en général. Les animaux tracent, tout vivant trace.¹⁶

2.3 Milieu informatique et production de traces

Dans cette conception, Derrida considère l'écriture non seulement comme acte intentionnel – écrire quelque chose sur du papier – mais également comme ce que la machine enregistre au moindre mouvement. Ainsi envisagé, le concept d'écriture, coextensif à celui de trace, est au cœur de nos préoccupations, dans la mesure où il permet de viser ces enregistrements, propres aux différentes couches d'écriture des processus informatiques, et qui se lient à nos gestes sans que nous en ayons

16. Jacques DERRIDA, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible*, sous la dir. de Ginette MICHAUD, Joana MASÓ et Javier BASSAS, Paris, Ed. de la Différence, 2013, p. 113.

conscience. L'écriture informatique qui, on l'a vu, n'est pas rattachée à la parole, entre dans cette conception élargie de l'écriture. Pour Derrida, il ne faut pas que l'écriture cherche à réactiver le sens d'origine. L'écriture introduit un décalage entre l'acte d'origine et sa reproduction, et dans cet écart peut se manifester du *différant*¹⁷, une ouverture à un sens qui n'était pas déjà là comme un sens à restituer. Cet écart¹⁸ serait fécond puisque dans l'écart, un sens peut surgir, qui n'était pas dans l'intention significative du départ.

Dans le contexte de notre étude, nous relevons que les fichiers électroniques élargissent la différance. Par notre présence sur le réseau informatique, nous disséminons, nous semons. Des traces s'échappent. Et ce trait propre à l'expérience de l'informatique est rattaché au processus d'extériorisation dans lequel l'homme est engagé. L'écart se creuse entre l'homme et ce que l'homme dépose sur des surfaces d'inscription. La pensée de Derrida sur la trace et l'écriture nous permet de mieux nous rendre compte de ce qui se passe quand nous fréquentons des objets techniques informatiques (ordinateurs, etc.). Nous produisons des traces, des enregistrements qui échappent à la conscience, eu égard à la rapidité à laquelle ils se produisent. A chacun de nos gestes, quelque chose s'inscrit sur le support informatique. Un dédoublement se produit : la part visible, résultant d'une manipulation (le lancement d'un programme, l'apparition d'une fenêtre à l'écran, le déplacement du curseur en fonction du déplacement de la souris, etc.) et la part non visible, qui découle des calculs et des enregistrements déclenchés par la manipulation initiale¹⁹. Cette trace est simultanée, c'est à dire que le geste qui la produit et le moment de son dépôt sur une surface d'inscription ont lieu au même moment. Ce « dédoublement originaire » est monnaie courante sur les supports informatiques, dans la mesure où, à l'instant même où nous exécutons

17. Cette orthographe désigne à la fois un écart spatial et temporelle, à la fois une temporisation et un espacement

18. Pour penser cet écart, cette différance, Derrida s'appuie sur la pensée de Sigmund Freud, qui travaille la métaphore de l'écriture pour décrire la manière dont les choses viennent s'inscrire dans la conscience et dans l'inconscient. D'une manière générale, la psychanalyse est considérée par le philosophe français comme féconde pour une réflexion s'exerçant dans différents champs, à différents niveaux de l'écriture

19. Clarisse Herrenschmidt souligne le fait que ce que nous voyons à l'écran n'est jamais qu'un simulacre des opérations réelles qui se produisent à l'intérieur de l'ordinateur. Cf. HERRENSCHMIDT, *Les trois écritures : langue, nombre, code*, op. cit., p. 394-400

la moindre commande (cliquer, appuyer sur une touche, sélectionner un onglet, etc.), une trace se produit.

[...] chaque opération d'un utilisateur peut potentiellement déclencher la production d'une trace. Une requête sur un moteur de recherche, un échange sur messagerie instantanée, une déclaration sur un site de réseautage social, le mouvement de la souris, une hésitation avec les sélections du prochain lien – tous les gestes, aussi infimes soient-ils, peuvent être captés, enregistrés dans des fichiers log ou bases de données et analysés par le biais de méthode statistique.²⁰

De nos jours, la fréquence de production des traces a considérablement augmenté. C'est jusqu'à la moindre petite hésitation qui peut être enregistrée. Naguère, le relevé des traces produites par l'homme était ponctuel (par exemple, notre présence sur les registres administratifs découlait d'événements aisément repérables dans le temps, comme la naissance, le mariage, le décès, etc.). Dans la pensée de Walter Benjamin, le type de trace relative à une période historique est un moyen remarquable pour en comprendre les traits spécifiques. Au cours de la première moitié du XXe siècle, le philosophe allemand a été l'observateur d'un changement de nature et de fonction des traces, notamment avec l'avènement des dispositifs administratifs modernes propres à l'essor des grandes villes européennes. Benjamin s'intéresse au rôle que jouent ces traces dans l'organisation des masses urbaines. Ses observations nous permettront d'entamer une réflexion sur les liens entre les traces numériques, le mode d'organisation des masses documentaires, et les formes de l'urbanité actuelle.

2.4 Des traces physiques aux traces administratives : Walter Benjamin

Walter Benjamin s'est intéressé au passage des traces considérées comme des attributs du corps, une empreinte physique par exemple, à la généralisation des traces produites par l'administration, qui a rendu caduque la présence physique comme gage nécessaire à l'identification. L'apparition des traces administratives peut être liée à la manifestation de l'organisation accrue des masses urbaines. L'homme disparaît dans

20. Bernhard RIEDER, « Pratiques informationnelles et analyse des traces numériques : de la représentation à l'intervention », in : *Études de communication* 35 (2010), URL : <http://edc.revues.org/2249>.

la multitude, les dispositifs administratifs permettent de l'identifier, de le repérer, de le localiser. Walter Benjamin cherche à saisir les traits de l'expérience spécifique à l'homme contemporain en lien avec ses traces. Ses observations sur ce sujet se trouvent notamment dans *Le livre des passages*, où un ensemble de fragments est rassemblé sous le titre « L'intérieur, la trace »²¹ et repris dans le livre *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*.

2.4.1 Les traces dans le monde physique

L'intérieur n'est pas seulement l'univers du particulier, il est encore son étui. Depuis Louis-Philippe, on rencontre dans le bourgeois cette tendance à se dédommager pour l'absence de trace de la vie privée dans la grande ville. Cette compensation, il tente de la trouver entre les quatre murs de son appartement. Tout se passe comme s'il avait mis un point d'honneur à ne pas laisser se perdre les traces de ces objets d'usage et de ses accessoires. Sans se lasser il prend l'empreinte d'une foule d'objets : pour ses pantoufles et ses montres, ses couverts et ses parapluies, il imagine des housses et des étuis. Il a une préférence marquée pour le velours et la peluche qui conservent l'empreinte de tout contact. Dans le style du second Empire, l'appartement devient une sorte d'habitable. Les vestiges de son habitant se moulent dans l'intérieur.²²

Dans l'ouvrage²³ qu'elle consacre à Walter Benjamin, Ilaria Brocchini commente cette citation en posant que la trace est ici à comprendre comme ce qui sert à reconnaître l'individu, pour soi-même, et pour les autres. Elle relève un premier type de trace, relatif au corps et à la présence physique, qui résulte de « l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissé. » Dans le contexte de la grande ville, ce type de trace n'est plus efficace pour reconnaître les individus, qui ne peuvent attester de leur identité sur une simple déclaration ou une simple présence physique. Les administrations urbaines ont donc induit un deuxième type de trace : les traces administratives.

21. Walter BENJAMIN, « L'intérieur, la trace », in : *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Genève, Cerf, 1993, p. 230-247.

22. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2002, p. 72.

23. Ilaria BROCCINI, *Trace et disparitions à partir de l'oeuvre de Walter Benjamin*, Paris, Harmattan, 2006.

2.4.2 Les traces administratives

Dans son livre sur Charles Baudelaire, Benjamin avance l'idée qu'un réseau multiple d'enregistrements se déploie à l'articulation du XIXe et du XXe siècle pour compenser l'absence de traces qui accompagne la disparition des hommes dans les masses des grandes villes. Pour le philosophe, ce type de trace résulte de la confrontation de l'homme moderne avec le dispositif administratif et a pour corollaire la mise au ban du corps dans les processus d'enregistrement propres à l'administration moderne.

Concernant la théorie de la trace : pour le maître du port « Vice-Neptune des mers circonvoisines » (p.44-45) « je n'étais, comme tous les marins du port qu'un simple prétexte à écritures officielles, à formules remplies avec toute l'artificielle supériorité qu'un homme de plume et d'encre possède sur les hommes qui ont à faire à des réalités, hors des murs sacro-saints des bâtiments officiels. Quels fantômes nous devons être pour lui ! De simples symboles avec lesquels on jonglait sur les livres et de lourds registres : des entités, sans cerveaux, sans muscles et sans inquiétudes : sans grande utilité et d'une classe fort inférieure. » Joseph Conrad, *Die Schattenlinie* (La ligne d'ombre), Berlin (1926), p. 51. Comparer avec le texte de Rousseau.²⁴

Il s'agit pour Benjamin de s'intéresser aux signes qui manifestent l'avancée de l'administration dans nos vies et des dispositifs de contrôle et de surveillance. La numérotation des rues et des immeubles est notamment pour lui un moyen de repère pour mesurer la normalisation en cours.

Multiplication des traces grâce à l'appareil administratif moderne. Balzac y rend attentif : « essayer donc de rester inconnues, pauvres femmes de France, de filer le moindre petit roman d'amour au milieu d'une civilisation qui note sur les places publiques l'heure du départ et de l'arrivée des fiacres, qui compte les lettres, qui les timbre doublement, au moment précis où elles sont jetées dans les boîtes, et quand elles se distribuent, qui numérote les maisons. . . , qui va bientôt posséder tout son territoire représenté dans ses dernières parcelles, . . . sur les vastes feuilles du cadastre, œuvre de géant, ordonnée par un géant. » Balzac, *Modeste mignon*, cit. par Régis Messac, *Le « détective novel » (et l'influence de la pensée scientifique)*, Paris, 1929, p. 461.²⁵

A l'occasion d'une séance d'un séminaire mené en 2007 à l'Institut de recherche et d'innovation du Centre Pompidou , Pierre-Damien Huyghe

24. BENJAMIN, « L'intérieur, la trace », *op. cit.*, p. 245.

25. *Ibid.*, p. 243.

attirait l'attention sur ce genre de remarques égrenées Benjamin, concernant les processus de normalisation dans les grandes villes. Le fait que la résidence de l'homme moderne s'atteste à partir d'un système objectif de repérage, de coordonnées impersonnelles, d'un espace urbain qui est cartographié et numéroté, est le signe pour le philosophe français

[d']une événementialité au sein de l'urbanité moderne qui est telle que tout ce qui arrive aux humains n'est pas à proprement parler vécu [...] les modernes ne vivent pas toutes les dimensions de leur expérience, mais seulement une part de celle-ci. L'autre part est enregistrée, et elle leur échappe, elle ne passe pas dans la vie, elle ne s'inscrit pas dans une mémoire vive.²⁶

Ce même auteur définit l'urbanité avant tout comme « un champ de conduite morale, une forme des mœurs²⁷ ». Dans la mesure où les réseaux mettent en relation les hommes les uns avec les autres, qu'ils constituent un espace commun où circulent des biens et des services, qu'ils procèdent d'une architecture particulière et qu'ils donnent lieu à des phénomènes jusque là inconnus, on peut conjecturer que sur le réseau informatique comme dans la ville, il en va d'une organisation des mœurs, de manières d'être et d'agir. Avec Benjamin, on a vu que les traces administratives jouaient un rôle dans les modes d'organisation des masses urbaines. De nos jours, les réseaux informatiques génèrent des masses de données et d'information. L'organisation de cette masse documentaire apparaît comme un enjeu pour définir les traits caractéristiques de l'urbanité contemporaine. On va se demander quelle est la fonction des traces numériques dans l'organisation de la masse documentaire et voir dans quelle mesure ces traces seraient constitutive de cette nouvelle urbanité.

26. Pierre-Damien HUYGHE, *Expérience vécue et expérience enregistrée, la double mémoire des modernes*, séminaire "Modernités", séance du 4 décembre 2007, Paris, Institut de recherche et d'innovation (IRI), URL : <http://www.iri.centrepompidou.fr/evenement/modernites/>, retranscription par nos soins.

27. Pierre-Damien HUYGHE, « Choc et conscience à l'époque de la diffusion », in : *Le choc des métropoles : Simmel, Kracauer, Benjamin*, sous la dir. de Stéphane FÜZZESSÉRY et Philippe SIMAY, Paris, Tel-Aviv, Ed. de l'éclat, 2008, p. 207.

2.5 De la ville et des réseaux : des masses urbaines aux masses documentaires

Cette urbanité, le designer David Bihanic l'a appréhendée dans sa recherche sur la spatialité des réseaux informatiques. Pour lui, ces réseaux ouvrent une nouvelle spatialité.

L'espace s'apparente [...] à un macro-dispositif technique, orchestré, administré en réseaux. De ce modèle naît une urbanité « supposée » nouvelle, à la fois lisse, diffuse et virtuelle portant en elle d'autres orientations sur la vie en société ; rapprochement ou « déloignement », liaison, relation ou connexion [...] nous pensons que ces rapports induisent de nouvelles formes de civilité orchestrant, à partir de l'espace, les régularités et divergences en matière de « bienséances », de conception de lieux publics et privés²⁸.

Bihanic s'est attaché à relever les spécificités de cette nouvelle spatialité, et explique que l'on est passé de lieux géographiquement et topographiquement déterminés à des lieux interconnectés. Sur les réseaux, les distances qui séparent deux lieux géographiquement éloignés sont abolies. Des dispositifs technico-informatiques structurent le rapport à l'espace et au temps.

Les réseaux informatisés objectivent toutes les formes de transaction et d'interaction, ils parviennent à abolir les distances qui nous séparent faisant alors de leur infrastructure tout entière une véritable « géostructure » de médiation technique.²⁹

Dans ces situations, le corps ne fait pas l'épreuve des distances comme il pouvait le faire traditionnellement. L'expérience des réseaux porte en elle l'expérience d'une autre forme de sensibilité, dont nous devons saisir les caractéristiques. Ce n'est plus par le prisme du corps qu'on l'on se réfère à l'espace et au temps mais par le biais d'une sensibilité mécanique nouvelle couplée à la sensibilité humaine. Bihanic soutient ainsi que les techniques de communication et les objets connectés constitueraient une urbanité nouvelle. Nous proposons ici de filer la métaphore et de nous appuyer sur certaines observations qui concernent les évolutions de l'urbanité, pour ouvrir un champ de questionnement sur les pratiques des réseaux

28. David BIHANIC, « Espace, lieux et hypercartes : Etude sur la spatialité des réseaux et la géographie d'information », sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, thèse de doct., Paris : Université Paris 1, 2007, p. 285-286.

29. [Ibid.](#)

informatiques. Le développement urbain s'accompagne de dispositifs et de règles d'organisation, de surveillance et de contrôle - nous l'avons vu précédemment avec Benjamin - mis en place pour réguler l'existence de masses urbaines. Ces règles peuvent relever d'instance politique ou d'instance économique. Sur les réseaux informatiques, des questions similaires se sont posées. Comment organiser cette masse croissante d'informations qui circulent et s'échangent tout les jours ? Comment organiser l'accès, le traitement et l'exploration de ce champ informationnel ? Selon quelles règles structurer cette masse ? De quelle instance est-ce que cela relève ?

Cette masse d'informations étant par « nature » divisée, éparpillée, disséminée, un ordre a été recherché ; des manières d'architecturer ces données et des outils ont été développées pour se repérer en leur sein. Ainsi des moteurs de recherche et des écritures programmatiques qui ont, dans leurs usages majeurs, la fonction de disposer avec ordre, de relier des informations déliées et de les articuler selon différentes logiques. De même les échanges d'informations et les communications interpersonnelles sont structurés par un cadre technique qui encadre les modalités de ces échanges. Or ces dispositifs technico-informatiques qui structurent tout un rapport à l'espace, au temps et aux informations sur le réseau font, dans leurs usages majeurs, l'objet d'une particulière économie. Des décisions sont prises en matière de structuration du champ informationnel qui n'acquiescent pas une dimension publique. Le moteur de recherche de Google par exemple, propose un affichage qui structure la réception des informations de telle sorte que ce qui est en jeu avec cet objet, et notamment ses rapports avec les techniques de traçabilité, ne peut pas être aperçu. Le fonctionnement de ce moteur de recherche tel qu'il s'est développé ces dernières années repose sur l'opportunité de trouver le plus rapidement une information en fonction d'une requête initiale. De nombreux moteurs de recherche s'appuient sur ce modèle consistant à faire remonter en haut d'une liste d'informations celles qu'un calcul aura sélectionné comme étant les plus pertinentes, par l'intermédiaire de mesures d'audience et de statistiques quantitatives. A chaque recherche, le champ informationnel sera prédisposé par une configuration particulière, basée sur des recherches passées. Dans ce cas, les traces laissées par le parcours des nombreux utilisateurs de ce moteur de recherche servent à alimenter le dispositif.

Il s'agit maintenant de détailler quels sont ces dispositifs technico-informatiques qui régissent l'ordre de parution des informations tels qu'ils sont pensés dans le champ des sciences de l'information et de la communication, à travers les propos d'Yves Jeanneret.

2.5.1 Yves Jeanneret : l'organisation, la diffusion et la transmission du savoir à travers les outils issus de la culture lettrée

Avec Internet et les possibilités de mettre en réseau des textes, une masse croissante de documents est apparue, et on s'est demandé comment organiser l'accès à ces documents. On s'est rendu compte qu'il ne suffisait pas de relier des textes ensemble, de les diffuser pour que ces textes circulent et soient interprétés, il fallait aussi les organiser. Y. Jeanneret pose que le retour à un certain nombre de questions amenées dans la tradition des humanités est une condition pour interroger ce qui nous arrive aujourd'hui avec l'informatique, en ce qui concerne notamment les problèmes relatifs à l'organisation des textes sur le réseau. Pour Jeanneret, les questions qui se posent aujourd'hui et qui concernent les objets techniques les plus récents s'inscrivent dans une grande tradition des pratiques lettrées.

La considération de cette histoire est importante pour regarder notre actualité. Quand on parle d'humanité, il s'agit toujours d'idée mais aussi de discipline, d'objet et de façon de faire.³⁰

Pour lui, les humanités correspondent à une certaine structuration des pratiques lettrées, et touchent à ce qui concerne une certaine forme de culture : la *paideia*, que Roland Barthes définissait comme une formation de la pensée sous l'action de forces sélectives, rappelant que chez les Grecs, la notion de *paideia* est associée aux mots de dressage, de force, et que la culture est une force d'engendrement des différences.³¹ Au cœur des pratiques lettrées, de ce qui touche à la culture, à la transmission et

30. Yves JEANNERET, *Peut-on parler d'humanités numériques ?*, conférence prononcée le 9 novembre 2009, Université populaire du Havre, retranscription par nos soins.

31. Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble ? Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaire au Collège de France, 1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil, IMEC, 2002, p. 34.

au partage des connaissances, on a toujours fabriqué des outils de pensée, des outils de communication, des outils de représentation pour reprendre et interpréter ce qui a été écrit par les autres. Ces outils conduisent à l'organisation d'un savoir. Jeanneret donne des exemples d'outils qui ont été développés dans les pratiques lettrées. La carte en fait partie. Elle apparaît comme un moyen de fournir une vue synthétique de ce qui dans le réel se tient éloigné. C'est une représentation graphique, une manière de miniaturiser le réel pour l'apprivoiser en quelque sorte. Puis il évoque l'apparition du catalogue. À Alexandrie déjà se posait la question de savoir comment se repérer dans la masse des manuscrits, comment les localiser. De là est venue l'idée du catalogue. Avec le catalogue, il s'est aussi développé des méthodes d'indexation, une division du champ du savoir en catégorie, etc.

L'écriture joue un rôle très important puisque le catalogue, comme la carte sont des objets graphiques, c'est à dire des objets qui à un moment donné vont doubler la pensée et la parole d'une inscription³²[...].

Quel est aujourd'hui l'héritage de ces pratiques lettrées (la carte, l'illustration, le catalogue) ? Comment les mobilise-t-on ? Jeanneret invite à porter l'attention sur la matérialité des objets contemporains. Qu'est ce qui change avec le régime numérique ?

Nous entrons dans un régime matériel différent de celui dans lequel ont évolué les hommes d'avant. [...] Le numérique porte le poids particulier de la technique non pas comme support mais comme mode de traitement de l'information.³³

[...] ce qui est nouveau, c'est l'emprise que l'informatique va avoir sur nos pratiques de communication, sur nos représentations.³⁴

2.5.1.1 Les architextes : des écritures sous-jacentes structurent les écrits d'écran

Notre rapport au texte change. On ne lit pas de la même manière sur une tablette d'argile et sur un écran. Il y a ce qui s'affiche sur l'écran et une autre couche textuelle qu'on ne voit pas : le code informatique, un

32. JEANNERET, *Peut-on parler d'humanités numériques ?*, op. cit.

33. Ibid.

34. Ibid.

texte qui structure un texte. Citant Abraham Moles, Jeanneret évoque à ce propos l'idée d'une « mosaïques de texte ». Le code est écrit dans une écriture qui n'est pas destinée à être lue par l'homme mais qui est destinée à la machine. C'est un langage de balise. C'est ce qui pilote la part lettrée destinée elle à être lue par l'homme. Pour désigner ce texte en deçà du texte qui s'affiche, Jeanneret travaille le terme d' « écrits d'écran » qu'il emprunte à Emmanuel Souchier. Il y a ce texte qui structure les points de lisibilité de l'autre texte, avec lequel l'homme peut interagir.

L'homme n'interagit pas avec ce qu'il y a dans le système de la machine, il n'interagit jamais qu'avec la peau.³⁵

A chaque objet visible et chaque disposition du texte lu correspondent des signes graphiques et des schèmes d'écriture complexes. Les architectures, des écritures de l'écriture, structurent la parution du texte sur l'écran. Ce qui dispose une manière d'anticiper, de prévoir d'avance le passage d'un bloc de texte à un autre, au sein du même texte, d'un texte situé sur une autre adresse URL, etc. Le problème pour Jeanneret, c'est que seule une petite partie de personnes sait manipuler ce type de texte ; nombreux sont ceux qui ne font que les utiliser. Au moment des premiers sites web, il revenait à quiconque voulait ouvrir un site de connaître et de pratiquer au moins les rudiments de la programmation. Aujourd'hui, la part lettrée est automatisée (c'est à dire qu'on lit et on écrit à l'intérieur de modèles prédéfinis). Elle est également incarnée et industrialisée dans des dispositifs techniques, comme les CMS (systèmes de gestion et de management de contenu). L'auteur met en garde contre une uniformisation des écrits d'écran, en posant que si ce qui structure l'écrit a une influence sur les modes de pensée, alors une uniformisation de la pensée peut être la conséquence d'un manque de soin adressé aux écrits d'écran. Il avertit également du problème posé par les modes de structuration du contenu textuel, en usage dans le monde de l'entreprise, en passe de se répandre et de s'étendre à d'autres sphères d'usage.

Une « bataille pour l'organisation du visible » est à l'œuvre sur les réseaux. De grandes firmes déploient des stratégies pour assurer aux contenus qu'elles gèrent un positionnement avantageux. Cette bataille

35. [Ibid.](#)

est livrée dans un contexte économique que nous allons décrire plus précisément, à l'aide des théories du capitalisme cognitif et de l'économie de l'attention.

2.5.2 Le capitalisme cognitif : un modèle économique dans lequel la connaissance est la ressource principale de la valeur

Nous avons repéré certaines manières de faire fonctionner la technique et nous avons pu observer qu'un certain nombre de ces manières étaient en partie régies par des logiques économiques, ainsi des écritures qui structurent le champ du visible. Pour aller vers une meilleure compréhension du modèle économique dans lequel nous sommes et repérer les usages majeurs de la technique, nous nous sommes appuyés sur les analyses livrées par l'économiste et philosophe Yann Moulier-Boutang³⁶. Cet auteur s'intéresse aux évolutions du capitalisme. Il distingue dans le capitalisme actuel une évolution du capitalisme industriel d'antan. Cette organisation économique reposait sur la rencontre entre une force de travail et un matériau, dont naissait une marchandise. Aujourd'hui, la production de valeur tiendrait moins dans un objet produit que dans une connaissance, qui devient alors un enjeu économique. Pour l'auteur, le terme de « capitalisme cognitif » permettrait de décrire fidèlement le modèle économique dans lequel nous sommes. Le capitalisme cognitif est une modalité d'accumulation dans laquelle l'objet de l'accumulation est principalement constitué par la connaissance, qui devient la ressource principale de la valeur. Ce modèle économique est fondé sur la production de la connaissance, sa diffusion et sa valorisation. La stratégie de ce capitalisme se détermine à partir de la recherche d'un positionnement spatial, institutionnel et organisationnel propre à accroître la capacité à s'impliquer dans un processus créatif et à en capter les bénéfices.

Les évolutions des modèles économiques sont fonction des poussées techniques qui ont profondément modifié les façons de travailler. On passe d'une transformation mécanique de la matière à la coopération de cerveaux dans la production au travers des nouvelles technologies de l'information. La constitution d'un capital, dont les éléments constitutifs tendent à l'immatérialité, est tributaire des nouvelles technologies de l'in-

36. Voir notamment *Le capitalisme cognitif : la nouvelle grande transformation*, Paris, Ed. Amsterdam, 2007 et *L'abeille et l'économiste*, Paris, Carnets Nord, 2010

formation : les ordinateurs, l'Internet, la numérisation des données, etc. ont permis la saisie de l'information son traitement et son stockage sous forme numérisée. C'est dans le contexte d'une recherche portant sur les moyens de production de la connaissance et de sa valorisation que sont apparus les systèmes de gestion d'information et d'extraction des connaissances. Le problème, ce n'est plus d'accéder à l'information (économie de l'accès) mais, parmi la quantité massive d'informations disponibles, de trouver l'information. Des instruments ont été développés pour faire face à des situations de surcharge informationnelle. Ces outils avaient pour fonction d'assister la personne dans la recherche d'information pertinente au sein d'une masse d'informations importante. Des outils numériques ont été développés, qui permettent de localiser et identifier les informations recherchées, de sélectionner, choisir et organiser les informations pertinentes. Des compétences humaines ont été transposées dans des outils comme ceux qui permettent de catégoriser des contenus, de les indexer sémantiquement, d'en faire l'exploration et le dépouillement. Des opérations naguère mentales et physiques, comme la recherche d'un mot dans le texte, le rassemblement d'un ensemble de mots, etc. ont été traduites en capacité mécanique (on parle de lecture instrumentée).

Yann Moulier-Boutang établit un distinguo entre l'extraction de l'information qui peut relever des capacités mécaniques et l'élaboration d'une connaissance, la construction de sens qui relèverait de prestations spécifiquement humaines. Il dit que l'acquisition des connaissances est un acte de la pensée qui saisit un objet par les sens et met en jeu la faculté de connaître qui implique le temps long de l'étude. L'auteur cherche à rétablir cette différence pour s'inscrire dans le débat portant sur le bienfondé de considérer l'Internet comme un outil d'élaboration des connaissances. L'homme n'est pas en mesure d'accorder une attention égale à tous les éléments de la masse documentaire. Partant de cela, des outils ont été mis au point pour assister, voire suppléer les capacités humaines dans les opérations de sélection. Ces outils, pensés pour suppléer l'homme dans ses opérations de sélection, ne sont pas tous mus par les mêmes principes.

2.5.3 Economie de l'attention

Bien que dotée d'une longue histoire prenant sa source dans la rhétorique antique³⁷, la notion d'économie de l'attention est entrée dans les débats à la fin des années 1990 à la faveur d'un article de Michael Goldhaber évoquant un contexte nouveau où l'attention de l'homme, constamment sollicitée, devient une ressource rare. Dans une conférence³⁸ sur les enjeux de cette économie de l'attention, le philosophe Emmanuel Alloa établit une critique de cette mercantilisation de notre capacité à prendre en compte et en souci les objets de notre environnement. Ce qui est recherché, dit-il, c'est la focalisation du sujet sur un objet. Il s'intéresse notamment aux outils mis en place pour organiser ces captures de l'attention et mesurer l'intensité de l'attention. Pour mesurer le degré d'attention, des systèmes plus capillaires que la mesure plus traditionnelle de l'audimat se mettent en place. Ainsi des panneaux publicitaires à cristaux liquides qui prolifèrent dans les couloirs du métro parisien. Ce qui change avec ce type de panneau, c'est qu'en plus d'attirer l'attention des passants – ces panneaux diffusent des images en mouvement très colorées qui attirent le regard - des informations sont capturées, permettant d'évaluer l'attention qu'ils leur accordent (orientation des visages, temps d'arrêt devant le panneau, etc.). D'autres techniques de ce type, comme l'organisation de la rétention des traces d'activités de personnes sur les réseaux, se multiplient. Ces techniques cumulent deux fonctions : d'une part, attirer l'attention de la personne (sur son fait), d'autre part produire des informations relatives à la qualité de l'attention obtenue. De là sont dégagées des statistiques, une manière de sonder ce qui peut retenir l'attention des hommes.

2.6 Traitement et archivage des traces

Nous l'avons vu précédemment, notre fréquentation d'objets techniques informatiques s'accroît. De cette fréquentation, il ressort des traces, des inscriptions, sur des supports extérieurs de mémoire. Il s'agit ici de s'intéresser aux modalités de mise en mémoire des traces. Comment

37. Voir notamment les travaux d'Alain Giffard

38. Emmanuel ALLOA, *L'économie de l'attention*, conférence prononcée le 10 octobre 2009 dans le cadre du programme *Les rencontres philosophiques*, organisé par Marie-José Mondzain, Théâtre de Gennevilliers, retranscription par nos soins.

ces traces deviennent des archives ? Qu'est ce qui est archivé ? Comment certains gestes sont consignés ? Quels sont les principes de consignation ? Quels liens peut-on faire entre l'archive, les questions relatives à la mise en mémoire et l'orientation du champ d'action des hommes ? Pour comprendre ce lien, pour comprendre l'influence de l'archive sur l'orientation des conduites humaines, nous faisons un détour par les fondements du concept d'archive. Qu'est-ce qu' était l'archive à l'origine ? Quelle était sa fonction ?

2.6.1 A l'origine du concept d'archive

Archive vient de *arkhé*, qui nomme à la fois le commencement et le commandement. Dans ces acceptions, un même nom coordonne deux principes : là où les choses commencent, là où des hommes et des Dieux commandent, là où s'exerce l'ordre social, le lieu depuis lequel l'ordre est déterminé. « Archive », *arkhè*, dérive de *arkheîon*, qui désignait d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des archontes. A l'origine, l'archive est donc domiciliée. Les archontes – des gardiens de l'archive – assuraient la sécurité physique du dépôt et du support mais ils avaient aussi le pouvoir d'interpréter les archives. Si l'archonte exerce des fonctions d'identification, de classification, il a aussi un pouvoir de consignation. En quoi consiste ce pouvoir ? Il consiste à « coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale³⁹ ». L'extériorité d'un lieu, la mise en œuvre d'une technique de consignation et la constitution d'un lieu d'autorité sont les conditions d'existence de l'archive. L'archive est hypomnésique, c'est à dire qu'elle ne peut exister sans une certaine extériorité, sans dehors, elle ne se livre jamais dans un acte d'anamnèse (mémoire vive) qui ressusciterait l'origine d'un événement.

2.6.2 Les spécificités des modes d'enregistrement aujourd'hui : l'enregistrement sans déclenchement

Plusieurs caractéristiques du mode informatique ou informatisé de l'enregistrement marquent des évolutions significatives de l'archive. On

39. Jacques DERRIDA, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Gallilée, 1995, p. 14.

peut remarquer en effet que de nos jours, les enregistrements s'inscrivent dans un lieu indéfini. De plus, ils peuvent être produits à l'insu de leur source. On peut parler d'enregistrement sans déclenchement ou d'enregistrement involontaire. Les choses s'enregistrent automatiquement et l'acte de mise en mémoire et de conservation ne relève plus d'une décision qui appartient à une personne. Ces enregistrements sont mis hors de notre portée. Ainsi hors d'atteinte, ils sont susceptibles de faire l'objet de traitements et d'interprétations. Ce qui se trouve modifié dans ces nouvelles modalités de mise en mémoire, c'est certainement le concept même d'archive. Dans son modèle archaïque, l'archive est domiciliée, gardée et protégée par les archontes. Son accès est encadré. Un document archivé pouvait entrer dans le domaine public, mais ce n'est pas pour autant qu'il sortait du secret et était divulgué à chacun. En nous référant au sens étymologique du terme « archive », on a vu que l'archive est liée à la loi, au commandement. Or, sans gardien de l'archive et de lieu propre de consignation, ne doit-on pas craindre le fait que n'importe qui puisse accéder à cette archive et dispose d'un pouvoir décisionnel touchant les conduites humaines ? En quoi ce qui concerne les modalités de mise en mémoire des traces aujourd'hui est lié à la structuration possible du champ d'action des individus ? Nous chercherons comment la polysémie du concept d'*arkhé* (commencement et commandement) se manifeste aujourd'hui, notamment dans son exploitation économique. Quels sont par ailleurs les effets juridico-politiques de ces bouleversements techniques ? Pour en prendre la mesure, des travaux conduits dans le champ de la philosophie du droit peuvent guider la réflexion.

2.6.3 La gouvernementalité algorithmique

Antoinette Rouvroy, chercheuse en philosophie du droit, développe une réflexion autour des questions éthique, légale et politique contenues au cœur des nouvelles technologies d'information de communication, des technologies de surveillance (la biométrie, la RFID, l'informatique ubiquitaire, l'intelligence ambiante, les technologies dites « pervasives ») et de leur convergences. Au départ de sa réflexion, un constat : on ne peut plus défendre les intérêts des individus, au vu de la situation actuelle par le simple « droit de propriété intellectuelle ». L'organisation de la cap-

ture des traces et les traitements qui leur sont appliqués jouent un rôle dans la conception et l'exercice des techniques de pouvoir. L'hypothèse avancée par l'auteur consiste à dire que nous nous trouverions dans un régime de « gouvernance algorithmique ». Comme elle le rappelle avec Jeremy Bentham, classiquement,

“gouverner” avec de la loi consiste à produire une certaine régularité dans les comportements en incitant les individus à choisir parmi toutes les conduites possibles, c'est à dire parmi toutes les choses qu'ils peuvent [...] celles qui sont les plus compatibles avec les intérêts de la communauté.⁴⁰

La gouvernance algorithmique serait une manière de diriger la conduite des individus, de structurer le champ d'action possible en fonction de ce qu'ils pourraient faire ou vouloir, tout en se dispensant d'une évaluation individualisée des personnes et des situations, et en se basant sur des calculs effectués sur les traces numériques qu'ils auraient laissées. Ce régime reposerait sur un processus qui s'articulerait en trois étapes. Première étape, la récolte massive et systématique de traces numériques. Deuxième étape, le traitement de ces traces par des algorithmes de corrélation statistique en vue d'établir un profil et troisième étape, l'établissement sur cette base de la structuration du champ d'action possible des individus, afin de prévoir les comportements individuels et *in fine*, l'assignation des individus à ces profils. On pourrait, selon Rouvroy, rattacher les circonstances de l'apparition de cette « gouvernance algorithmique » à un mouvement général consistant à tenter de réduire le sentiment d'incertitude à l'égard du monde. S'appuyant sur des propos de Luc Boltanski, elle mobilise la différence qu'il convient d'établir entre le monde et la construction de la réalité sociale.

On peut, pour rendre palpable cette distinction entre la réalité' et le 'monde', faire une analogie avec la façon dont [on peut faire la distinction] entre le risque et l'incertitude. Le risque, en tant qu'il est probabilisable, constitue précisément un des instruments de construction de la réalité inventés au XVIIIe siècle (...) Mais tout événement n'est pas maîtrisable dans la logique du risque, en sorte qu'il demeure une part inconnue d'incertitude (...) "radicale". Et de même, alors que l'on peut faire le projet de connaître et de

40. Antoinette ROUVROY, « Face à la gouvernementalité algorithmique, repenser le sujet de droit comme puissance », in : *The Selected Works of Antoinette Rouvroy* (2012), URL : http://works.bepress.com/antoinette_rouvroy/43.

représenter la réalité, le dessein de décrire le monde, dans ce qui serait sa totalité, n'est à la portée de personne.⁴¹

Aujourd'hui cette part d'incertitude fait l'objet d'un investissement qui tente de la réduire. C'est au nom de cette tentative de réduction de l'incertitude que des champs aussi variés que la sécurité, le marketing, la gestion gouvernementale, etc. s'autorisent à acquérir, conserver et traiter des informations à caractère personnel relatives aux individus. A. Rouvroy se penche sur les nouvelles manières de sonder les pratiques individuelles en vue de dégager une connaissance et de structurer un champ d'action.

2.6.4 Traitement des traces : le *data mining* et l'exemple du moteur de recherche

Nous allons ici partir d'un exemple concret et centrer la description du principe de gouvernance algorithmique qui se trouve au cœur de certains moteurs de recherche. Les moteurs de recherche de Google fonctionnent à partir d'opérations de traitements automatisés des traces que la personne laisse à chacune de ses connexions. Ces opérations sont rendues possible grâce à la disponibilité de quantités massives de données numériques non triées résultant de l'enregistrement systématique et par défaut, sur un mode fragmenté, de traces de tout type relatives à des comportements, des trajectoires et des événements même les plus triviaux. Un traitement algorithmique est appliqué aux traces qui se récoltent d'elles-mêmes et aux données que les individus postent volontairement sur le web. Ce traitement est pensé pour analyser et rendre opérable des traces d'usages, et repose sur une pratique du *data mining* qu'A. Rouvroy définit comme

l'application de la technologie et des techniques de banques de données (comme l'analyse statistique et la modélisation) dans le but de découvrir les structures cachées et les relations subtiles entre données, et d'en inférer des règles permettant la prédiction de résultats futurs. Les objectifs du data mining vont de l'amélioration des prestations et performances des services à la détection de terroristes potentiels en passant par la détection des fraudes, gaspillages et abus, l'analyse d'informations scientifiques et de recherche, la gestion des ressources humaines, la détection d'activi-

41. Luc BOLTANSKI, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, 2009, Gallimard, p. 93-94, cité dans *ibid.*, p. 3-4.

tés criminelles ou l'identification des structures de comportements menant à de telles activités.⁴²

Ce traitement algorithmique doit permettre l'extraction d'une connaissance en établissant des opérations de corrélation statistique. Dans une certaine tradition de ce type d'opération, l'émergence d'une forme de connaissance repose sur une hypothèse ou sur la recherche de liens de causalité qui relieraient différentes données entre elles. Dans le cas présent, le traitement algorithmique ne s'appuie pas sur de telles méthodes. C'est la quantité de données et leur poids statistique qui importent, afin de faire émerger des structures de comportement. Il s'agit d'une

technique d'extraction ou de découverte automatisée de « savoir » à partir d'une grande masse de données. Utilisé tant dans le secteur public que privé [...] ce type de pratique présuppose, contrairement aux pratiques statistiques au sens strict, des récoltes de données massives dépourvues de toute hypothèse de départ visant à guider la récolte en question.⁴³

Rouvroy nomme le savoir extrait de l'ensemble de ces données « savoir imbécile ». Ce savoir n'est pas dégagé d'après une hypothèse, contrairement aux enquêtes statistiques, il ne s'agit pas de chercher les causes de telle ou telle pratique. C'est la quantité qui compte. Des vérités sont tirées d'un ensemble de comportements en fonction de leur récurrence. Un calcul vise à produire une synthèse unifiante de traces éparses, hétérogènes et disséminées que les individus laissent derrière eux. On applique des algorithmes de corrélation statistique à un ensemble de données incommensurables et hétérogènes. Ce calcul vise à établir les contours d'un profil anonyme relatif à un « corps statistique ». Au sein de ce corps

sont évacuées les dimensions « physique » et « linguistique » qui caractérisent notamment le corps subjectif : ni l'expérience physique du corps, ni le récit autobiographique du sujet ne sont plus « autorisés », ne font plus « autorité », au sens où leur « auteur » détiendrait l'« autorité » nécessaire pour en contrôler l'intelligibilité et l'interprétation.⁴⁴

42. Antoinette ROUVROY et Thomas BERNS, « Le nouveau pouvoir statistique ou Quand le contrôle s'exerce sur un réel normé, docile et sans événement car constitué de corps « numériques »... », in : *Multitudes* (2010 - n°40), URL : www.cairn.info/revue-multitudes-2010-1-page-88.htm.

43. Antoinette ROUVROY et Thomas BERNS, « Le corps statistique », in : *La Pensée et les Hommes* (2009 - n°74), URL : http://works.bepress.com/antoinette_rouvroy/29, p. 177.

44. *Ibid.*, p. 174.

En fonction du profil établi, l'ordre de parution de la masse informationnelle est automatiquement réagencé. Ce nouvel ordre est censé mettre en avant les résultats les plus pertinents conformément à un profil de synthèse. Il y a donc une anticipation des comportements des personnes. Procédant par inférence, les documents qui arrivent en tête de liste sont censés graviter autour des pôles d'attention habituels de l'individu. Derrière ce fonctionnement, un mécanisme classique du capitalisme : anticiper la demande pour mieux réguler l'offre. Rouvroy établit une critique à l'encontre de ce système de gestion des traces. Pour elle, il n'est pas bon de structurer le champ d'action possible des individus en fonction de ce qu'ils pourraient faire ou vouloir, tout en se dispensant d'une évaluation individualisée des personnes et des situations. Elle appelle à davantage de transparence et à la possibilité pour les personnes de se rendre compte des traces qu'ils laissent, voire de paramétrer les modalités du recueil de la masse informationnelle dont elles sont partie prenantes et de décider ainsi de son devenir. Traiter d'une manière indifférenciée des données qui sont incommensurables entre elles conduit à nier l'hétérogénéité de la personne et à produire de l'homogénéité. Cette critique rejoint celle que Michel De Certeau adressait à l'encontre de l'enquête statistique :

[La statistique] se contente de classer, calculer et mettre en tableaux les unités « lexicales » dont ces trajectoires sont composées mais à quoi elle ne se réduisent pas, et de le faire en fonction de catégories et de taxinomies qui lui sont propres. Elle saisit le matériau de ces pratiques et non leur *forme* ; elle repère les éléments utilisés et non le « phrasé » dû au bricolage, à l'inventivité "artisanale", à la discursivité qui combine ces éléments tous « reçus » et couleur muraille. A décomposer ces « vagabondages efficaces » en unités qu'elle définit elle-même, à recomposer selon ses codes les résultats de ses découpages. L'enquête statistique ne « trouve » que de l'homogène. Elle reproduit le système auquel elle appartient et elle laisse hors de son champ la prolifération des histoires et opérations hétérogènes qui composent les patchworks du quotidien. La force de ses calculs tient à sa capacité de diviser, mais c'est précisément par cette fragmentation analytique, qu'elle perd ce qu'elle croit chercher et représenter.⁴⁵

Les documents propulsés en tête des listes sont ceux qui sont jugés pertinents par rapport à un profil établi. Ce sont aussi ceux qui sont les

45. Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XLV.

plus consultés par d'autres que moi. Quels sont les effets d'un tel mode d'agrégation des documents ? On peut dans un premier temps remarquer le mouvement de convergence induit par ce type de traitement de la matière documentaire. Redistribuant les documents en se référant à des mesures d'audience, on attire l'attention de l'internaute vers ce qui est déjà un foyer de regard. Le cas des publicités contextuelles illustrent bien cette tendance à l'homogénéisation. Il n'est pas rare que naviguant d'un site à l'autre, nous retrouvions nos consultations passées encapsulées sur le pourtour d'une fenêtre web. Il s'agit selon les termes employés dans le domaine du marketing d' « informations contextuelles » (ici le principe de traçabilité sur lequel se fonde le moteur de recherche se manifeste pleinement). Les requêtes passées viennent s'afficher en suggestion pour des requêtes à venir. Ce procédé réassigne l'individu à ses actions passées et l'enferme dans une sorte de circuit fermé. Evoquant cette tendance à l'homogénéisation, Rouvroy fait la remarque suivante :

M'évitant d'être surpris par des informations et des offres que je n'aurais pas déjà trouvées intéressantes ou attractives par le passé, mon profil agit comme un filtre qui, tout en augmentant la « pertinence » de ce qui m'est proposé par rapport à mes attentes actuelles, restreint mes « chances » de changer de point de vue d'élargir le champ de mes intérêts. Le profilage me confirme dans mes goûts et mes intérêts [...] chaque répétition ira en retour renforcer le profil qui me sera « appliqué » et dans lequel je n'aurai de cesse, inconsciemment, de me reconnaître ⁴⁶.

En faisant retour sur la pensée de la trace telle que la développe J. Derrida, on peut relever que la situation décrite par A. Rouvroy recèle le problème suivant : la trace, telle qu'elle est administrée dans les moteurs de recherche dominants, est maintenue dans ce qu'on pourrait nommer une proximité artificielle. En quoi cela fait-il problème ? Pour le philosophe, la trace est ce qui se sépare de nous, qui se fraye un chemin dont le parcours échappe à tout contrôle intentionnel. Le propre de cette trace, c'est de se détacher de l'être par lequel elle se produit, de s'éloigner de l'origine traçante, pour revenir librement faire incidence, à la faveur d'occasions diverses, plus ou moins accidentelles. Ici, les dispositifs à l'œuvre gardent en mémoire la trace des choix et des mouvements effectués par quiconque navigue par exemple sur Internet, pour rendre machinalement

46. ROUVROY et BERNIS, « [Le corps statistique](#) », *op. cit.*, p. 181.

signifiantes et opérantes ses traces. Leur retour ne se réalise ainsi plus sous des formes libres et accidentelles, mais sous des formes contrôlées, canalisées et orchestrées par les algorithmes. Le processus de calcul à partir duquel se trouve infléchi l'ordre de parution des résultats dans un moteur de recherche donne ainsi lieu à des situations où la réflexivité vient à manquer. Le mode de capture des données, effectué le plus souvent à l'insu des personnes, et destiné à structurer par avance un mode de réceptivité, est le signe d'un défaut de soin porté aux pratiques individuelles.

2.7 Du dispositif en général et du dispositif informatique en particulier

Pour continuer à penser les motifs et les effets de ce type de traitement auxquels sont soumises les traces, et s'orienter peu à peu vers une *poiesis*, le concept de dispositif tel qu'il a été élaboré par G. Agamben nous a semblé fécond. L'analyse du philosophe italien permettra de nous poser la question suivante : la gestion des traces numériques est-elle définitivement prise dans des logiques de dispositifs ou bien d'autres configurations techniques peuvent-elles être envisagées ? Nous verrons avec Pierre-Damien Huyghe qu'« appareil » peut être le nom de l'une de ces configurations. De là, un certain nombre de questions émergeront (qui s'avèreront décisives les fondements de l'entreprise littéraire) : Que faire pour sortir de ce que les dispositifs disposent pour nous ? Peut-on travailler des conditions de perceptibilité de ces traces ? Alors que le dispositif programmé aliène et empêche le geste, l'appareil serait ouvert, il ne soumettrait pas la matière (les traces numériques considérées comme matière) mais servirait à l'explorer.

2.7.1 Dispositif et économie

La démultiplication des traces numériques et les programmes mis en œuvre pour traiter ces traces montrent que ces objets sont pris dans des systèmes de gestion, qu'ils sont administrés et participent d'une économie. Afin de saisir les enjeux de cette situation, il s'agit dans un premier temps de se pencher sur la notion d'économie, et de comprendre ses rapports avec celle de dispositif. Dans un livre intitulé *Qu'est ce qu'un*

dispositif?, Giorgio Agamben se propose de tracer une généalogie de ce terme. Il s'appuie pour cela sur la pensée de Michel Foucault, au sein de laquelle il a remarqué que « dispositif » est un concept opératoire central. Trois points résument pour Agamben le dispositif tel que l'entend Foucault :

1. il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments.
2. le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir.
3. comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir.⁴⁷

Agamben s'intéressant au contexte de l'œuvre de Foucault s'aperçoit qu'avant d'employer le mot « dispositif », le philosophe français recourait dans des textes plus anciens au mot de « positivité » pour décrire ce qui correspondra plus tard à ce qu'il entend sous le terme de dispositif. Il tient ce concept - qui trouve ses origines dans la pensée de Hegel - de celui qui fut son professeur, Jean Hyppolite. Chez Hegel « positivité » est le nom donné à ce qui est imposé par un pouvoir extérieur à l'homme et qui se trouve intériorisé sous forme de croyance. Foucault, rapporte Agamben, envisage de sonder la façon dont les dispositifs agissent à l'intérieur des relations, dans les mécanismes et les jeux de pouvoir, et recherche les éléments positifs (c'est à dire relevant d'un dispositif) d'un état social pour découvrir ce qui s'impose par la contrainte à l'homme.

Lors de recherches portant sur la généalogie du concept d'économie, Agamben découvre que celui-ci se trouve étroitement lié à celui de dispositif. « Economie » serait dérivé du mot grec *oikonomia* qui signifie littéralement « l'administration de la maison » (*oikos*). L'économie est donc le nom donné à toute activité qui répond par l'action à un problème ou à une situation particulière, activité que l'on retrouve aujourd'hui sous les mots de « gestion » et de « management ». Interrogeant le contexte historique dans lequel le terme d'économie a trouvé son origine, Agamben découvre que *oikonomia* est un terme trouvé par les Pères de l'Eglise

47. Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot et Rivages, 2006, p. 10.

chrétienne aux premiers siècles de l'histoire de l'Eglise pour convaincre les chrétiens du bien-fondé de l'instauration de la trinité dans la théologie. L'argument était le suivant : Dieu est un, mais pour gérer sa maison, il doit confier à son fils certaines tâches, ainsi le Christ se voit confier l'économie, c'est à dire l'administration et le gouvernement des hommes. L'oikonomia est donc le « dispositif par lequel le dogme trinitaire et l'idée d'un gouvernement divin providentiel du monde furent introduit dans la foi chrétienne⁴⁸ ». Agamben signalera par la suite que les Pères latins traduisirent *oikonomia* par *dispositio*, mot qui sera à l'origine du terme « dispositif ». Envisagé par rapport à cet héritage, Agamben en déduit que le terme dispositif exprime une fracture entre l'être et l'activité ou l'activation de cet être.

2.7.2 Sur la fracture entre les hommes et les opérations par lesquelles ils sont gouvernés

Tout au long de son texte, il insiste en effet sur la séparation entre la pure activité de gouvernement et l'être, séparation qui se trouve au cœur de l'économie et du dispositif :

Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être.⁴⁹

Le problème se tient donc dans la fracture qui sépare l'être et l'action, les opérations par lesquelles sont administrées et gouvernées les hommes. D'un côté l'être, de l'autre les opérations de gestion et de management. Il y a une scission entre l'être et ce qui concerne cet être mais qui a été saisi et séparé de lui. Le philosophe italien souligne que l'économie n'a aucun fondement dans l'être, c'est à dire qu'elle ne s'établit pas en lui mais en dehors de lui. Cette organisation particulière a des conséquences sur le rapport entre l'homme et son milieu, qui n'est un vivant humain qu'en tant qu'il peut rompre avec ce qui dans ce milieu l'excite et le sollicite⁵⁰. Entouré de dispositifs, l'animal humain n'a plus alors le loisir de connaître l'« ouvert », l'être en tant qu'être, ce qui constitue pourtant la

48. *Ibid.*, p. 24.

49. *Ibid.*, p. 27.

50. Voir à ce propos l'ouvrage de Giorgio Agamben, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, Paris, Payot et Rivages, 2006

condition pour former un monde et s'extraire du milieu ⁵¹. Les dispositifs auraient donc comme caractéristique de subordonner l'être à l'action, et ainsi de le contraindre. Ce détour terminologique nous permet d'asserter que la configuration des traces numériques en dispositifs implique une organisation de la vie des individus telle qu'ils n'ont pas la possibilité de se rendre compte des fondements sur lesquels repose cette organisation. Agamben s'écarte peu à peu de la conception des dispositifs par Foucault et propose une définition plus large, prenant d'avantage en compte les contextes de l'époque :

J'appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou d'une autre la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif. ⁵²

Se pose alors la question de savoir quoi faire avec ces dispositifs quand « aujourd'hui plus un seul instant de la vie des individus n'est pas modelé, contaminé ou contrôlé par un dispositif ⁵³ ». Agamben dit bien qu'il ne doit pas s'agir de les détruire, dans la mesure où ils ne sont pas uniquement aliénants et « prolongent le processus même d'hominisation qui a rendu humains les animaux que nous sommes ⁵⁴ ». Pour Agamben, une des manières de faire face à l'emprise des dispositifs sur nos existences pourrait être ce qu'il nomme la profanation, afin de se saisir de ce qui a été mis hors d'atteinte, capturé par les dispositifs. Dans le droit romain, est sacré ce qui a été soustrait au libre usage et au commerce des hommes. « Profaner » signifiait au contraire restituer au libre usage :

La profanation est le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé et divisé. ⁵⁵

51. Dans la pensée du philosophe, la formation de monde dérive d'une extraction du milieu, et elle n'est possible que pour un être qui parviendrait à exprimer l'humanité dont il est dotée

52. AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, op. cit., p. 31.

53. Ibid., p. 34.

54. Ibid., p. 35.

55. Ibid., p. 40.

Ainsi pourrait-on suivre Agamben et envisager de profaner certains programmes informatiques qui disposent d'informations qui nous concernent, non pas pour reprendre le contrôle des traces à notre tour (vouloir maîtriser les traces serait une vaine entreprise, nous l'avons vu précédemment, une trace est par définition ce qui doit pouvoir échapper) mais plutôt pour pratiquer un droit de regard. Cette expression serait à entendre au sens propre et figuré : le droit de pouvoir regarder ces traces, pour constater ce qui de notre passage a été enregistré par les mémoires des machines et converti dans une écriture informatique, avoir un aperçu de l'opacité de ces données, pouvoir leur porter un regard sans chercher à leur faire dire quelque chose, mais à approcher leur présence, leur fait, aussi étrange(r)s puissent-ils paraître, approcher ce qui demeure habituellement dans l'insu, régi par les machines, seulement connu des ceux qui programment leur efficacité et en disposent.

2.7.3 Comparaitre : enjeux juridiques, enjeux esthétiques

Antoinette Rouvroy évoque dans cet esprit l'utilité de nouvelles règles pour encadrer la récupération des traces et leur mode de traitement. En effet, devant les pratiques de gouvernementalité algorithmique qui s'étendent à de plus en plus de domaine, on ne peut plus défendre les intérêts des individus par le simple droit de propriété intellectuelle. L'auteure établit donc une série de propositions⁵⁶ parmi lesquelles le droit à l'oubli, le droit à la désobéissance, le droit de ne pas se reconnaître dans son profil et le droit de rendre compte. Nous ne développerons pas chacune de ces propositions mais on s'intéressera spécifiquement à la dernière. Anticiper les comportements, c'est se passer de confrontation, ne plus accorder de valeur à l'expérience ni à ce que le sujet pourrait dire de ce qu'il voit ou sent. L'une des particularités du domaine du droit est d'entendre donner aux sujets des occasions de comparaître, c'est à dire de donner les motifs de leurs actes, ou en d'autres termes de commenter leur expérience. Pour la philosophe du droit, il faut à notre époque maintenir des occasions de comparution où l'on travaillerait à partir du témoignage des personnes au lieu de fabriquer des substituts de la personne et des

56. Voir notamment Antoinette ROUVROY, « Réinventer l'art d'oublier et de se faire oublier dans la société de l'information? », in : *The Selected Works of Antoinette Rouvroy* (2008), URL : http://works.bepress.com/antoinette_rouvroy/5/

choix qui pourraient être les siens à partir de traces dérobées. Manqueraient ainsi des occasions de comparution, des occasions offertes au sujet où il lui est donné un temps pour faire retour sur son expérience. Si le maintien de cette occasion de comparution est un enjeu sur le plan du droit, proposition est faite de poursuivre sur cette voie et y voir également un enjeu esthétique. Requérir le maintien d'occasions de comparution, c'est, d'une certaine manière, réclamer un temps de loisir, un temps nécessaire pour pouvoir faire retour sur une expérience et engrener des mots sur elle. Dans l'hypothèse de notre recherche, la littérature pourrait être considérée comme l'un de ces espaces de comparution. Au lieu de procéder à des traitements de ces traces en vue de produire une synthèse de ce qui se trouve par nature disséminé, nous chercherons à donner à apercevoir cette trace en tant que telle, sans la transformer. Il ne s'agira pas de rendre cette trace signifiante mais de rendre manifeste ce qui du moindre de nos gestes se trouve mis en réserve. Il s'agira de ménager des situations d'attention à ces traces et non à ce qu'un calcul permettrait de faire dire à ces traces. On cherchera une manière de relever ces traces, et de les commenter.

2.7.4 Sortir de ce qui a été disposé pour nous : vers l'appareil

En réaction aux dispositifs déployés par les instances politiques et économiques pour observer les comportements des hommes afin d'anticiper leurs faits, leurs gestes et de prendre des décisions pour eux, l'art pourrait être une façon de faire utile pour penser des façons de sortir de ce qui a été pré-disposé pour nous, et pour chercher à rendre possible des situations d'ouverture où l'être n'est plus subordonné à des actions, c'est à dire à sortir des dynamiques de dispositif. L'hypothèse de cette recherche consiste à considérer la littérature comme une ressource pour envisager une telle sortie. Cependant comme l'a souligné Agamben, la littérature en tant qu'elle est tributaire d'une langue peut être dispositif à son tour, un dispositif basé sur un ensemble de règles conventionnelles qui déterminent un emploi correct de la langue écrite et parlée. Il existe néanmoins un travail avec cette langue capable de donner lieu à des situations d'ouverture. C'est ce qu'il nous faut chercher.

Il y aurait donc des dispositifs qui donnent lieu à des situations d'ouverture et d'autres non. Tel est le constat auquel est parvenu Yves Citton dans l'ouvrage qu'il a consacré aux "gestes d'humanité"⁵⁷. Dans ce livre, l'auteur se propose de penser les relations entre les notions de gestes, mouvements que l'on ne peut programmer, qui dépassent la souveraineté de l'être par lesquels ils viennent, et de programme, ce qui est écrit par avance, planifié. De la lecture de ce livre ressort une distinction entre deux types de programme : les dispositifs programmés qui aliènent et empêchent le geste, et ceux qui permettent une plus grande marge de manœuvre. Dans la pensée de Pierre-Damien Huyghe, le dispositif n'est pas la seule configuration technique envisageable. En s'appuyant sur une analyse critique des concepts d'art et d'industrie, il a mis en évidence une autre configuration qu'il nomme « appareil », que l'on peut caractériser comme une mise en valeur de la part créative du dispositif.

[...] un appareil est une modalité technique distincte de l'outil et de la machine. Cependant il arrive que cette modalité se réalise dans un dispositif qui accepte aussi de fonctionner comme un outillage.⁵⁸

Selon la définition du *Dictionnaire historique de la langue française*, l'appareil désignait au début du XIXe siècle « un ensemble d'éléments préparés pour obtenir un résultat », par exemple l'outillage. Mais comme l'indique Alain Rey, les différents sens et usages du mot au cours de l'histoire font qu'il ne peut pas être réduit à l'outil. Pierre-Damien Huyghe ajoute également que l'appareil ne désigne pas seulement le moment des préparatifs. Dans un article intitulé « L'outil et la méthode », il éclaire ce point :

Conformément à l'étymologie, l'appareil et l'apparat ont partie liée : l'un et l'autre renvoient au latin *apparatus*, qui signifie “apprêt, préparation, préparatif”. Mais l'apprêt n'est pas un moment isolable, après quoi commencerait la production proprement dite de l'œuvre. Il est plutôt la constitution même de cette œuvre qui, à son tour, est la mémoire jamais close de la totalité de ses apprêts⁵⁹.

57. voir Yves CITTON, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Le temps des idées, A. Colin, 2012

58. Pierre-Damien HUYGHE, « Introduction au dossier « Temps et appareils » », in : *Plastik*, n°3, Cerap, Presses de la Sorbonne, 2010, p. 4.

59. Pierre-Damien HUYGHE, « L'outil et la méthode », in : *Milieux* 33 (1988), Champ Vallon, p. 69.

Cette pensée de l'appareil comme modalité technique particulière est étroitement liée à la différence entre *ars* et *ingenium* établie par le philosophe au cœur de sa thèse de doctorat. Dans ce travail, une frontière est marquée entre les modes de production de l'industrie, qui répondrait d'un ordre de fabrication pré-établi⁶⁰ et ceux de l'art où « la conception, ne pouvant être explicitée en programme, serait toujours susceptible d'un irrémédiable envol⁶¹ ». Dans un travail organisé de production de l'industrie, l'outil est pensé comme un intermédiaire permettant de transformer une matière première conformément à une prévision. En art, il y aurait une manière différente de penser la relation entre outil, matière et homme.

La matière, l'outil et l'humain ne sont pas nécessairement des éléments séparés susceptibles d'entrer en rapport à seule fin d'utilité ou de service. Ils peuvent être pensés comme formant une unité, une continuité ou une réciprocité, je dirais même un paysage. Notre perception du monde n'est pas celle d'un être brut contemplant une nature brute. L'outil peut être le relais indiscernable de notre regard. En tant que tel, il est bien constitutif d'un paysage dont l'artiste se propose d'explorer la consistance et d'arpenter les chemins.⁶²

Pour le philosophe, l'appareil ne sert pas à exploiter la matière mais à l'explorer et la production artistique sera la manifestation de la trace que cette exploration a laissée sur la matière.

L'appareil ne forme pas mais révèle l'être-forme du matériau. Le concept même de matériau est lié à cette exploration technique de la matière, qui requiert un appareillage de l'art [...]. L'appareillage est alors cette exploration du matériau, il n'a pas pour fonction de soumettre la matière à une forme, ni l'objet à un usage, mais de saisir l'émergence des formes à partir des variations du matériau lui-même.⁶³

S'appuyant sur une citation de Maurice Merleau-Ponty, citation qui revient à plusieurs reprises dans ses travaux, Huyghe évoque le travail de l'écrivain et donne l'exemple d'une manière de faire de la parole un appareil :

60. Idée qui se retrouve dans les origines du mot : l'auteur rappelle que "industrie" vient de *endo-struere*, qui signifie "préparer en soi", "disposer en soi" et, finalement, "prédisposer".

61. HUYGHE, « L'outil et la méthode », *op. cit.*, p. 66.

62. *Ibid.*, p. 68.

63. *Ibid.*

Je dis que je sais une idée [...] lorsque j'ai réussi à la faire habiter dans un appareil de parole qui ne lui était pas d'abord destiné. Bien entendu, les éléments de cet appareil expressif ne la contenaient pas réellement : la langue française, aussitôt instituée, ne contenait pas la littérature française - il a fallu que je les décentre et les recentre pour leur faire signifier cela que je visais. C'est précisément cette "déformation cohérente" (A. Malraux) des significations disponibles qui les ordonne à un sens nouveau et fait franchir aux auditeurs, mais aussi au sujet parlant, un pas décisif.⁶⁴

Pierre-Damien Huyghe ajoute :

Ce « pas décisif », dont l'expression même dit qu'il est moins un résultat qu'un travail d'ouverture et de recherche d'une voie, va fonder « l'installation dans la culture » d'un sens nouveau. Quant à l'appareil, ici la parole en tant qu'elle déploie la langue jusqu'à y faire paraître une disposition inédite, il est moins chose livrée à un usage et à une maîtrise (outil) qu'invitation à la relation. Si d'habitude la langue est tenue comme un lieu de dépôt de significations qu'on pourra utiliser ou prendre à sa guise, à fin de commodité, sans réfléchir à son agencement, à sa disposition ou même à sa constitution, alors l'appareil de parole consiste à envisager ce lieu autrement que comme un lieu de service et de confort où l'on pourrait puiser à volonté les moyens de satisfaire ses besoins de communication.⁶⁵

Dans un passage de l'ouvrage *Commencer à deux*, l'auteur évoquera le travail du photographe et distinguera deux manières de faire une photographie. L'une consisterait à prendre en vue quelque chose : le photographe vise comme un chasseur vise sa proie et cherche à retrouver dans l'image ce qu'il avait visé. L'autre consisterait à ouvrir l'appareil, et recueillir ce qui a été enregistré par lui (et à ce moment, « l'art photographique concernerait essentiellement le traitement du négatif⁶⁶») :

64. Maurice MERLEAU-PONTY, « Sur la phénoménologie du langage », in : *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1965, Ce passage est commenté dans Pierre-Damien HUYGHE, *Le devenir peinture*, Esthétiques, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 85-89 et Pierre-Damien HUYGHE, *Modernes sans modernité, éloge des mondes sans style*, Fins de la philosophie, Nouvelles éd. Lignes, 2009, p. 115 et suivantes.

65. HUYGHE, *Le devenir peinture*, op. cit., p. 86.

66. *Ibid.*, p. 88.

[...] dans un cas l'appareil est un " moyen " de faire image, celle-ci est donc déjà là dans l'esprit du photographe, dans l'autre il est, au sens premier du mot, " l'adversaire " du photographe, c'est-à-dire ce déjà là vers quoi le photographe a le regard tourné sinon même attiré.⁶⁷

L'exemple de l'écrivain ou celui du photographe montre que ce qui se trouve appareillé est plus sujet à des variations, moins déterminé car l'appareil est « ce qui inaugure une relation entre une intention et des éléments ou ce qui instaure une intimité entre une intention et un donné⁶⁸ ». Nous l'avons vu précédemment, l'appareil renvoie à l'idée de préparation, il s'agirait bien alors, procédant à une série de réglages et d'ajustements, de préparer quelque chose. Mais cette préparation serait susceptible de bouger, d'évoluer en fonction de la matière qu'elle va rencontrer. Ainsi, le travail d'écriture appareillé se caractérise par un déploiement du dispositif qu'est la langue, jusqu'à y faire paraître une disposition inédite, ce qu'on peut appeler dans la logique des textes étudiés une parole. D'une certaine manière, avec l'appareil émerge la possibilité de venir déplacer ce que le dispositif a disposé et de constater dans la langue la présence concrète d'une parole.

Avec l'arrivée de ces objets, il se manifeste de nouvelles modalités d'être au monde et de nouvelles formes de présence. Il s'agira dans le prochain chapitre de travailler à montrer quelles sont ces nouvelles modalités d'être au monde, et à quelles conditions il serait possible de les réaliser. L'analyse de modes de traitement des traces a permis de dégager des orientations, un ordre du faire. Si l'informatique, dans ses assignations dominantes, permet la capture et le traitement des traces, si les modes de capture et les traitements par lesquels elle passe sont maintenus secrets, alors le travail littéraire se donnera pour tâche de découvrir ces traces, de les exhiber dans leur matérialité même.

Il s'agira de s'intéresser à l'écart qui se creuse entre le petit moment singulier où une trace est produite et la trajectoire qui peut être la sienne dans les ramifications de l'architecture du réseau. Comment prendre en compte cet espacement – écart spatial et temporel, comme le rappelle Derrida – qui se creuse entre l'origine traçante et la trace ? Il y a dans

67. Pierre-Damien HUYGHE, *Commencer à deux*, Paris, Ed. Mix, 2009, p. 54.

68. Idem, *Le devenir peinture*, op. cit., p. 86.

cet écart avec les fichiers numériques un enjeu esthétique. Il s'agirait de découvrir cet enjeu. Comment les traces laissées par un geste, une hésitation, qui se trouvent inscrites dans un ailleurs difficile à localiser, susceptibles de nous reparvenir à un moment ou à un autre, touchent notre rapport à l'espace et au temps ? Ce qui pourra revenir à nous demander ceci : comment ces nouvelles modalités d'enregistrement viennent-elles travailler la sensibilité humaine ?

Chapitre 3

Redéfinir le proche et le lointain : les effets des techniques informatiques sur la sensibilité humaine

Un grand nombre d'individus vit actuellement entouré d'objets techniques informatiques. Avec ces objets ils peuvent, à tout moment, être mis en relation avec des informations et des personnes distantes, dans le temps et dans l'espace. Par l'entremise de ces objets, le lointain se trouve à « portée de main ». Le rapport au proche et au distant change. Ce qui change, c'est la manière dont nous nous rapportons aux choses. Quelles sont les conséquences, sur le plan de la sensibilité, de cette présence connectée ? Equipé de ces dispositifs techniques, l'individu devient potentiellement « joignable » en divers endroits et à tout moment de la journée. Conséquence inéluctable de cet état de joignabilité : la manifestation de sollicitations à son endroit. Ces dispositifs techniques renforcent une tendance du mode social de la vie, où les êtres et les choses sont de plus en plus connectés, liés les uns aux autres. Dans ce contexte de la vie contemporaine, on peut se demander s'il ne serait pas bon pour l'être humain de disposer d'espace d'absence de sollicitations. Quelles sont les modalités de présence propre à l'être connecté ? En quoi le fait d'être de plus en plus connecté (ou joignable) change son mode d'être ? Comment vit-il ce nouveau rapport au temps et à l'espace ? Est-il bon pour l'homme d'être de plus en plus souvent joignable, c'est-à-dire en état de recevoir des appels (propositions aussi bien que sommations) de l'extérieur ? Quelle nouvelle modalité de présence s'offre à lui avec les nouvelles techniques informatiques ? Comment aborder les qualités de cette présence ?

Depuis la photographie une autre expérience du monde est possible [au-delà avec les appareils d'enregistrement] sensible certes à sa façon, distincte pourtant des capacités d'appréhension et de synthèse qui seraient celles d'une conscience physique située *hic*

et nunc face à « son objet »¹.

Ici, nous essayons de décrire cette autre expérience du monde, en prenant appui sur ce qui s'est entamé avec les premières techniques de reproduction et d'enregistrement, et en observant la situation actuelle de démultiplication des techniques d'enregistrement. Une première partie du chapitre sera consacrée à ce qui, dans les récentes poussées techniques de l'informatique et les situations qui les accompagnent, affecte la sensibilité de l'individu et ses manières d'être au monde. C'est en nous appuyant sur des auteurs dont la réflexion n'est pas directement vouée à décrire les objets techniques précédemment mentionnés, mais qui, à leur époque, se sont intéressés aux formes de conscience particulières propres à l'expérience de la ville et aux techniques de reproduction, que nous allons approcher les formes de conscience qui viennent avec les objets techniques qui nous environnent actuellement. Nous verrons que l'expérience des objets techniques informatiques a partie liée à un choc. Cette façon de dire fait référence à la théorie du choc proposée par Walter Benjamin pour décrire ce qui arrive à la conscience avec les techniques d'enregistrement. Quelle est la nature de ce choc contemporain de l'informatique ?

Pour s'en approcher et comprendre quels états de conscience viennent avec ces techniques, et à quel type de sollicitation l'être humain doit faire face, la seconde partie du chapitre s'appuie sur des enquêtes réalisées dans le champ de la sociologie du travail. Reposant sur des observations fines et méticuleuses, ces enquêtes cherchent à décrire les pratiques d'attention d'une personne en situation de travail, derrière son écran. On s'intéressera à la qualité de présence des personnes, alors qu'elles sont prises entre différentes tâches. Il s'agira à partir de ces observations de faire se confronter différents points de vue. Nous verrons que si sociologues et philosophes s'accordent sur le fait que l'individu n'est pas toujours présent à ce qu'il fait (alors qu'il se trouve derrière son ordinateur, ses pensées vagabondent), la question de savoir ce qu'il faut faire de cette absence, elle, divise. Pour les uns, il faut tirer partie de cette « dispersion » pour d'autres au contraire, ce moment d'absence n'est pas rationalisable. Un développement des différentes positions conduira à prendre parti pour une façon de penser les modes de présence plutôt qu'une autre, mode de

1. Idem, « *Choc et conscience à l'époque de la diffusion* », *op. cit.*, p. 210.

présence considéré comme souhaitable en ce qu'il permet d'apercevoir le fait de la technique considérée.

La dernière partie du chapitre repose sur une présentation d'axes de recherche : après avoir décrit le milieu technique dans lequel nous sommes, avoir repéré des usages dominants de la technique, après en avoir fait la critique, il convient maintenant de faire un ensemble de propositions qui dirigeront la recherche théorique et la pratique artistique.

3.1 Modification des formes de conscience à l'époque moderne

3.1.1 L'intensification de la vie nerveuse dans les grandes métropoles, l'approche de Georg Simmel

Dans un texte de 1903 « Les grandes villes et la vie de l'esprit », le sociologue et philosophe allemand Georg Simmel, témoin de la naissance de la grande métropole de Berlin et de la démultiplication de ses habitants, s'efforce de saisir les bouleversements entraînés par l'émergence des grandes métropoles urbaines dans les comportements individuels. Il considère la manière dont le développement des villes touche la sensibilité des individus. Il relève notamment que l'évolution des villes affecte sur le plan psychologique la personnalité du citoyen. Celle-ci est caractérisée par « l'intensité de la vie nerveuse » qui résulte « de la succession rapide et continue des sensations intérieures et extérieures² ». Pour comprendre les raisons de tels bouleversements, Simmel part d'observations sur la manière dont la personnalité s'adapte aux emprises extérieures. L'homme est un être qui différencie, sa conscience est stimulée par la différence entre l'impression du moment et celle qui la précède. Si les impressions sont durables, peu variées et se succèdent à un rythme régulier (par exemple dans les campagnes), sa conscience est moins sollicitée ; en revanche si des images changeantes se succèdent à un rythme rapide et que des objets dissemblables s'offrent simultanément au regard alors la conscience est plus stimulée. Dans les grandes villes, la vitesse de défilement des images (visuelles et sonores) étant très élevée, la conscience n'en est que davantage stimulée. Simmel affirme que si les citoyens devaient s'adapter aux changements et aux contrastes permanents, leur sensibilité

2. Georg SIMMEL, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », in : *Les symboles du Lieu*, sous la dir. de Constantin TACOU, Paris, Éditions de l'Herne, 2007, p. 140.

en serait ébranlée et bouleversée. Or l'habitant des villes, ne pouvant pas être bouleversé à chaque moment, s'est créé une protection pour se parer aux tendances contradictoires du milieu extérieur. Face à ces sollicitations, ce n'est plus la sensibilité qui réagit mais l'intelligence. La réaction aux événements a lieu dans la partie la moins sensible du psychisme. Cette remarque de Simmel laisse supposer qu'il existe une autre manière de réagir aux événements qui auraient lieu dans la partie la plus sensible du psychisme.

3.1.2 L'expérience du choc

Pour repérer ces différentes manières de faire l'expérience de la ville et approcher les mécanismes psychiques à l'œuvre dans chacun de ces modes d'expérience, nous nous appuyons sur quelques remarques de Walter Benjamin dans un texte qu'il consacre à Baudelaire. La foule apparaît comme l'une des manifestations propres à l'urbanité moderne. Benjamin relève chez différents philosophes et écrivains diverses manières de décrire cette foule. Le philosophe Engels par exemple, insiste sur l'indifférence brutale des individus les uns envers les autres. L'observant du dehors, la foule provoque chez lui une réaction d'ordre morale et esthétique. « Il se sent mal à l'aise devant le rythme des passants qui marchent en sens inverse les uns les autres sans jamais se rencontrer³ ». Edgar Poe, lui, éclaire les mécanismes automatiques que développent les hommes quand ils sont dans la foule. « Quand on les heurtait, dit Poe, ils saluaient bien bas ceux qui les avaient heurtés⁴ ». Benjamin cherche à éclairer les raisons de tels comportements automatiques. En se référant à Sigmund Freud, il aborde la question des mécanismes psychologiques en jeu dans l'expérience des grandes villes. Les réactions automatiques seraient liées pour le psychanalyste à une fonction de la conscience qui se déclencherait pour protéger l'homme des sensations :

Pour l'organisme vivant, il est presque plus important de se protéger des sensations que de les recevoir. L'organisme dispose d'un certain stock d'énergie et il doit tendre avant tout à protéger les formes particulières de transmutation énergétique qui se réalisent

3. Walter BENJAMIN, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in : *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Edition Payot & Rivages, 2002, p. 166.

4. *Ibid.*, p. 182.

en lui contre l'influence égalisante, et par conséquent destructrice, des énergies trop intenses qui s'exercent à l'extérieur.⁵

Pour Freud, le choc traumatique s'explique par la rupture de la barrière de protection de l'organe psychique, « il est atténué par un entraînement du sujet dans la maîtrise des stimuli⁶ », le choc est atténué, amorti par la conscience. Ainsi amortie, la sensibilité serait préservée de trop grands bouleversements. Benjamin ajoute :

Le choc ainsi amorti, ainsi paré par la conscience, donnerait à l'événement qui l'a provoqué le caractère d'une expérience vécue au sens propre. Il l'incorporerait directement dans la série des souvenirs conscients, il le stériliserait pour l'expérience poétique.⁷

Par cette remarque, Benjamin introduit une différence – qui échappe aux premières lectures et n'apparaît qu'au prix d'un patient travail de relecture – entre deux façons dont le choc passerait du côté de l'expérience vécue, expérience qui implique un passé susceptible d'être re(s)senti, c'est à dire senti à nouveau. Quand le choc est amorti, il s'inscrirait dans le vécu mais de l'événement (à l'origine du choc), il ne resterait dans la conscience qu'une couche superficielle. Cet événement ne constituerait alors qu'un matériau stérile pour l'expérience poétique. A l'inverse, le choc non amorti s'inscrirait lui dans le vécu d'une manière fertile.

3.1.2.1 Du choc du passant au milieu de la foule au choc de l'homme aux prises avec les techniques de reproduction

A cette différence entre deux manières d'appréhender le choc - soit dans l'amortissement, soit dans l'affrontement - s'ajoute, dans la pensée de Benjamin une autre modalité du choc propre au développement des villes modernes et à l'avènement des techniques de reproduction. Contrairement à l'entente spontanée du choc, cette autre modalité se caractérise par l'absence de rencontre, de heurt, d'adversité. Pour la comprendre, nous allons nous appuyer sur une lecture de Benjamin qu'à proposée Huyghe, lecture longuement développé dans un cycle de conférences inti-

5. Ibid., p. 157.

6. Ibid., p. 158.

7. Ibid.

tulé « Ici et là⁸ ». Cette autre modalité du choc apparaît essentiellement avec l'avènement des techniques de reproduction. Je m'intéresserai ici dans un premier temps à ce qui, de notre expérience et de nos pratiques du monde s'est trouvé modifié avec l'avancée de telles techniques. S'appuyant sur plusieurs remarques égrenées au fil de textes comme *La petite histoire de la photographie*, les *Notes sur quelques thèmes baudelairiens* et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Pierre-Damien Huyghe reprend les propos de Benjamin dans une dynamique de traduction, et s'efforce de caractériser la modification de la structure de notre expérience qui surviendrait à l'époque des techniques de reproduction.

3.1.3 Une modification de la structure de l'expérience : *l'être ici et là*

Contrairement aux expériences que nous faisions autrefois, les expériences d'aujourd'hui sont devenues diffuses. Les techniques de reproduction jouent un rôle important dans la modification de la structure de nos expériences. Naguère, ce qui faisait évènement avait lieu dans un ici et maintenant, il était localisé dans le temps et dans l'espace. Maintenant, l'évènement, à peine arrivé, est déjà diffusé à sa source même, il est déjà mis en commun, il est déjà partageable par le plus grand nombre. L'évènement est diffus, il est, pour reprendre l'expression de Huyghe « ici et là ». Pour illustrer cet état de choses, ce dernier prend l'exemple de la presse. Lorsqu'un évènement a lieu, un journaliste est dépêché sur le lieu de l'évènement, à la suite de quoi il écrira un papier. Ce texte traitant de l'évènement sera tiré à de multiples exemplaires et lu par des milliers de personnes. Au même moment, plusieurs personnes liront le même article. L'expérience est immédiatement enregistrée et partagée avant d'avoir eu lieu pour quelqu'un en particulier. Ce qui caractérise la structure de l'évènement aujourd'hui, c'est le fait que celui-ci est toujours déjà dans la diffusion, à l'instant même où il a lieu, il est déjà divisé en de multiples occurrences. Cet évènement n'a plus lieu dans un espace et un temps déterminé, il devient avec l'arrivée des techniques de reproduction, non localisé, « soustrait à l'unité de l'origine ».

8. Pierre-Damien HUYGHE, *"Ici et là", les formes de la conscience à l'époque de la reproduction*, série de trois conférences données entre le 31 octobre et le 28 novembre 2006, Maison populaire de Montreuil, URL : <https://maisonpop.fr/spip.php?article572>, retranscriptions par nos soins.

Huyghe, après Benjamin, insiste sur une des conséquences de la modification de l'événementialité par les appareils d'enregistrement : l'évènement diffusé à sa source même ne s'inscrit pas dans une mémoire subjective. Avec l'arrivée des techniques de reproduction, avec la presse, le téléphone et Internet, l'homme est autant dans sa mémoire que dans la mémoire extérieure, celle des enregistrements qui le dépassent, dans une espèce de documentation extérieure à lui-même. C'est ce que l'expression être « ici et là » tend à souligner. L'expérience qui nous arrive ne se situe pas seulement dans le vécu, « nous sommes également hors de nous-même, nous ne sommes pas tout entier définis dans ce que nous vivons chacun pour nous⁹ ».

3.1.4 Choc et enregistrement

3.1.4.1 L'exemple de la photographie

Après la presse, la photographie est cet autre technique de reproduction qui retiendra l'attention de Benjamin. Dans l'esprit des textes du philosophe allemand, Huyghe s'applique à traduire en quoi la photographie peut occasionner un choc dans l'esprit du sujet. Qu'est ce que photographier ? C'est, dit Huyghe - cherchant à décrire l'opération mécanique de l'appareil - laisser passer un petit peu de temps, un temps pendant lequel on abandonne l'intention subjective qu'on avait de « faire une vue ». Le philosophe insiste sur la part a-subjective et non intentionnelle du moment où l'appareil est déclenché. Pour lui, le photographe qui traite de l'appareil en en comprenant l'enjeu, c'est celui qui sait que l'essentiel de la photographie n'est pas dans l'intention ou la subjectivité du photographe, mais dans l'opération de l'appareil. Pour illustrer ce cas de figure, le philosophe revient sur une correspondance établie par Benjamin entre le poème de Baudelaire « À une passante » et le fait de faire une photographie. Quelque chose est décrit dans ce poème qui correspond à ce qui se passe quand on fait une photographie.

Benjamin a fait du poème de Baudelaire, « A une passante », un élément exemplaire de l'urbanité moderne. L'expérience dont ce poème rend compte est celle d'un regard non rendu : une femme emportée par le mouvement d'une foule alerte [...] ne rend pas au poète le regard qu'il lui adresse[...] Dans l'épreuve subie par

9. Ibid.

le poète croisant sa passante (mais il est possible de généraliser à toutes sortes d'autres croisements ou « coudoiements » dans la ville moderne), il y a choc alors même qu'il n'y a ni rencontre, ni heurt, ni même adversité, mais paradoxalement en tant qu'il n'y a ni rencontre, ni heurt, ni adversité. Ce moment et ce mode du choc sont exactement comparables à l'expérience d'un sujet - d'un supposé sujet - sur le point d'être photographié. Ce sujet lève les yeux et ne trouve nul regard équivalent au sien, mais un objectif. Il se trouve soudainement tel l'élément d'un processus sur lequel il n'a pas prise. Le sentiment d'être abandonné le saisit, rompant la continuité de sa relation avec le photographe. Il n'est plus là comme sujet, seulement comme être mis en vue. Ce qui est abandonné, ce qui est rompu, c'est le cours du monde où des subjectivités s'affrontent.¹⁰

Ce qu'il est important ici de prendre en compte, c'est que ce sentiment susceptible de venir au sujet qui, cherchant du regard le photographe se trouve « nez à nez » avec l'objectif, ne s'inscrit pas sur la pellicule. Il ne s'enregistre sur la pellicule ni l'intention du photographe, ni le sentiment du sujet pris en vue, l'un et l'autre sont évacués lors du déclenchement. Un appareil ne retient pas ce qui a été vécu selon les normes d'une conscience à la fois sensible et subjective, il retient ce qui est enregistrable selon ses normes et ses réglages.

L'enregistrement qui substitue inévitablement son épreuve propre à celle des formes de conscience subjective n'est pas intentionnel mais mécanique.¹¹

3.1.5 Caractéristiques de la conception particulière du choc

Huyghe relève deux caractéristiques propres à cette autre modalité du choc qui apparaît essentiellement avec l'avènement des techniques de reproduction. D'une part, ce choc est marqué par l'absence de rencontre, « quand nous sommes pris en photo nous affrontons moins une autre subjectivité qu'un objectif », d'autre part « notre expérience est fait de la constitution d'une forme de mémoire où s'enregistrent des interruptions de subjectivité¹² ».

10. Idem, « Choc et conscience à l'époque de la diffusion », *op. cit.*, p. 213-214.

11. *Ibid.*, p. 214.

12. Idem, *"Ici et là", les formes de la conscience à l'époque de la reproduction*, *op. cit.*

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué les démultiplications des enregistrements induites par la simple fréquentation d'objets techniques informatiques. Ces remarques éclairent d'une façon nouvelle ce qui nous arrive au quotidien, nous qui sommes aujourd'hui de plus en plus connectés à ces appareils, et donc à même de produire un nombre d'enregistrements conséquent au jour le jour. Il convient d'avoir à l'esprit qu'à chacune des opérations effectuées, quelque chose s'inscrit sur une mémoire extérieure selon la donne et les réglages de l'appareil d'enregistrement, et qu'à chacune de ces opérations, il se produit une interruption de la subjectivité, un moment où le sujet s'absente. Voilà la situation qui nous intéresse. Voilà ce dont nous cherchons à faire et à relever l'expérience. C'est un état de choses qui structure nos manières d'être au monde aujourd'hui et qui ne se laisse pas aisément apercevoir. L'enjeu est celui-ci : apercevoir cette donne qui structure nos manières d'être au monde, amener cela à la conscience. Produire des occasions d'aperception de cette situation, en impliquant l'art en cela, suivant l'orientation donnée par Pierre-Damien Huyghe dans son ouvrage *Du Commun* :

L'art traite de manière pratique la question de savoir *comment quelque chose peut arriver à l'esprit*.¹³

Toute une part de notre expérience s'inscrit sur une mémoire extérieure, une mémoire qui n'est pas la mémoire individuelle et subjective. Et cet état de choses ne fait que croître avec la façon dont se répandent les objets techniques informatiques. Il s'agit donc de prendre conscience de cet état de choses et, par la pratique, amener cela à la conscience. D'après la lecture des remarques de Benjamin d'abord, de Huyghe ensuite, il ressort trois points. Premièrement, il y a des chocs qui ne s'inscrivent pas dans le vécu, qui ne s'inscrivent pas dans la mémoire subjective. Quelque chose nous échappe. Cela se manifeste par l'étonnement de l'homme mis face à un enregistrement qu'on a fait de lui (photographique ou autre). Il n'est pas rare qu'il ne se reconnaisse pas ou encore que ce qui apparaît sur la photographie ne corresponde pas à ce qu'il avait voulu prendre en vue. Deuxièmement, il y a des chocs que nous avons amortis. Quelque chose passe et s'inscrit dans la mémoire, mais comme le choc a été amorti, il ne reste de l'expérience qu'une couche superficielle. La troisième point

13. Pierre-Damien HUYGHE, *Du Commun*, Belval, Circé, 2002, p. 72, propos soulignés par l'auteur.

concerne les façons de prendre en compte ce qui vient avec l'arrivée des appareils d'enregistrement. Il ne s'agit pas de faire comme si ces techniques n'existaient pas. Cela reviendrait à adopter une position rétrograde et régressive. Benjamin nous invite à penser et à pratiquer positivement les expériences de choc qui pointent avec elles.

faire de cette angoisse même qui point à la moindre expérience de l'enregistrement, celle d'une dépossession de soi, non l'objet d'une réaction, non l'occasion de mettre en oeuvre un mécanisme de défense, mais une donnée structurelle de l'être au monde ¹⁴.

Pour penser la tâche qui peut être assignée à l'art quand se développent les techniques d'enregistrement, et avec elles les occasions de choc, de suspens d'intentionnalité, les commentaires que livre Benjamin sur la poésie de Baudelaire donnent une indication. Baudelaire, parce qu'il va au devant de la foule, sans protection, sans essayer de parer au choc, se laisse impressionner par cette foule. Il se laisse coudoyer par les foules sans aucun apprêt.¹⁵ D'une certaine manière, il se rend sensible à ce à quoi d'autres se préservent. De ses œuvres, il ressortirait un degré de haute conscience de certains faits et phénomènes de son époque. Il endure et souffre cette foule qui se forme dans les grandes villes, et de cet affrontement, il tire un « matériau » fertile pour son art poétique. La tâche de l'art pourrait être approchée ainsi : produire un degré de haute conscience de certains faits d'époque. Par exemple, produire une conscience de toute une part de notre expérience qui se trouve inscrite en dehors de nous, en admettant de façon renouvelée que quelque chose nous échappe.

Il a jusque-là été question de ce qui, à l'époque des grandes villes, sollicite la conscience des habitants, de ce qui, dans les techniques de reproduction d'hier et celles d'aujourd'hui, donne lieu à une modification de l'expérience. Il s'agit maintenant d'étudier et d'analyser la nature des sollicitations actuelles, en s'intéressant aux modalités de présence propres à l'être connecté entouré d'objets techniques informatiques. En quoi l'urbanité à l'œuvre dans les réseaux informatiques forme-t-elle la sensibilité ? De quelle manière les techniques de l'information et de la communication affectent la sensibilité humaine ? Comment se forme la

14. Idem, « *Choc et conscience à l'époque de la diffusion* », *op. cit.*, p. 216.

15. BENJAMIN, « *Sur quelques thèmes baudelairiens* », *op. cit.*, p. 207.

conscience à ce milieu technique ?

3.2 L'être connecté : un être criblé de sollicitations

En observant la situation de l'être dans le milieu informatique ou informatisé, on peut relever une donnée importante : le maintien de cet être dans un état de sollicitation. Cette situation est en partie liée à l'organisation de l'activité et à certains usages des technologies de communication. S'intéresser à la manière dont est structurée son activité peut nous aider à comprendre comment l'être est maintenu dans un état de sollicitation. Les enquêtes menées dans le champ de la sociologie du travail peuvent dans un premier temps constituer un repère pour observer la manière dont les techniques de l'information et de la communication affectent la sensibilité humaine. S'appuyant sur des méthodes d'observation fines et méticuleuses, ces études s'attachent à décrire certaines formes d'attention propres à notre temps. Il s'agit de s'appuyer sur des études réalisées à propos d'environnements de travail dans lesquels ces technologies sont très présentes.

3.2.1 Des technologies mises au service de la communication et de l'impératif de réactivité commandé par les nouvelles formes d'organisation du travail

Dans un article consacré aux usages du téléphone mobile¹⁶, Jean-Philippe Heurtin remarque que les formes d'usages des technologies d'information et de communication sont moins déterminées par les spécificités de ces technologies que par les transformations profondes connues par le monde du travail. Intéressons nous brièvement à ces nouvelles formes d'organisation du travail. Celles-ci répondent à la contrainte propre aux nouveaux systèmes de production, de réactivité, d'impossibilité de différer les exigences diverses de la production (dont les traductions en terme de « flux tendus » ou production juste à temps traduisent bien la dimension de simultanéité). Luc Boltanski et Eve Chiapello signalent l'émergence ces dernières années d'une forme de capitalisme fondée sur

16. Jean-Philippe HEURTIN, « La téléphonie mobile, une communication itinérante ou individuelle ? Premiers éléments d'une analyse des usages en France », in : *Réseaux* vol.16-n°90 (1998), URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1998_num_16_90_3185, p. 37-50.

l'organisation de l'activité en projet plutôt qu'en organisation planifiée. Le travailleur est engagé dans différents projets. Dans ce mode d'organisation du travail, la composante communicationnelle est essentielle. La forme du projet, temporaire et révisable qui mobilise des formes spécifiques de coordination est devenue dominante. Il faut pour le travailleur être toujours prêt à s'adapter aux moindres variations du contexte. Ulrich Beck décrit pour sa part l'émergence d'une « société du risque »¹⁷ orientée vers la mesure de seuils critiques, la détection et le traitement d'alertes. Ces deux perspectives soulignent, sous des angles très différents, la manière dont les cultures industrialisées contemporaines s'organisent autour d'enjeux de flexibilité, de disponibilité, de réactivité. Dans cette organisation, le caractère partiellement improvisé de l'activité suppose une plus grande autonomie des salariés. On attend d'eux qu'ils réagissent en temps voulu, quitte à se passer de référer de leurs opérations à la hiérarchie. Les frontières de l'entreprise deviennent relativement incertaines, tant l'activité suppose l'intervention de partenaires de plus en plus divers, de sous-traitants ou de corps de métier. Les formes d'usages des technologies de l'information et de la communication (TIC) sont liées à l'obligation de faire face, rapidement, « réactivement », à une série de plus en plus nombreuse de partenaires. Organisée ainsi, l'activité suppose des interactions simultanées entre des agents éloignés spatialement les uns des autres. Les technologies de communication mobile permettent aux travailleurs de synchroniser leurs actions.

L'articulation des entreprise aux demandes des clients en aval, et envers les fournisseurs en amont, tend à accentuer un processus de « dé-localisation » des entreprises au sens que Giddens donne à ce terme, c'est-à-dire procèdent à une « "extraction" des relations sociales des contextes locaux d'interaction, puis [à] leur restructuration dans des champs spatio-temporel indéfinis ». Ce processus évide ou, si l'on veut, en reprenant l'expression d'Anne Mayère, « désertifie » l'espace de l'entreprise. Surtout, elle intensifie la « distanciation spatio-temporelle », c'est-à-dire la séparation du temps et de l'espace, dont l'une des conséquences est la multiplication des interactions à distance¹⁸.

Ces nouvelles formes d'organisation productive tendent à accroître les

17. voir Ulrich BECK, *La société du risque : sur la voie d'une autre modernité*, Flammarion, 2008

18. HEURTIN, « La téléphonie mobile, une communication itinérante ou individuelle ? Premiers éléments d'une analyse des usages en France », *op. cit.*, p. 43.

aléas et les risques. Les aléas représentent une désynchronisation, l'employé est donc tenu de resynchroniser son activité en prenant en compte les aléas. Dans ce contexte, les TIC apparaissent comme un moyen d'opérer cette resynchronisation. Il apparaît que dans cette organisation, les employés doivent être constamment joignables. Le mobile permet d'organiser cette disponibilité de l'homme. Il a la capacité d'être, partout et tout le temps accessible. Heurtin parle d'un « impératif de joignabilité » qui tend à rendre poreuse la distinction des sphères privées et professionnelles. Cette porosité est accentuée par le fait que, ainsi équipé, l'employé n'est plus tenu de travailler dans un lieu géographiquement déterminé¹⁹, il n'est plus assigné à un lieu de travail, il peut travailler à son domicile, la délimitation d'un espace-temps consacré à au travail s'efface. Sans cette délimitation d'espace ou de temps, la configuration de la présence (ou absence) de l'employé au travail passe par la notification de sa présence sur un logiciel de messagerie ou par l'activation d'une fonction de filtrage d'appel ou du répondeur de son téléphone.

3.2.2 Comment la sociologie du travail traite les pratiques attentionnelles qui viennent avec le milieu technique informatique ?

Des chercheurs ont montré que ces nouvelles organisations du travail se caractérisent par la fragmentation de l'activité, l'imbrication de tâches différentes et la fréquence des interruptions. C'est dans ce contexte que s'est développé la notion de multi-activité pour caractériser le travail dans des environnements informationnels complexes et soumis à de fortes exigences de flexibilité. Dans ce contexte, les sollicitations qui passent par les technologies de communication se multiplient. S'impose à l'homme la nécessité de gérer la multiplication des informations et des sollicitations qui se présentent à lui. Elles se manifestent par la présentation d'un artefact dans l'environnement autonome de son destinataire, artefact qui signale ou annonce une information et invite son destinataire à un traitement de cette information. Il s'agit de déterminer quelles sont les modalités de présence aujourd'hui, quand les personnes sont appréhendées comme des êtres constamment accompagnés de terminaux informatiques et d'objets

19. Voir à ce propos l'article de Gilles CRAGUES, « Des lieux de travail de plus en plus variables et temporaires », in : *Economies et statistiques* n° 369-370 (2004), URL : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&id=1295

techniques qui permettent la mise en relation avec d'autres personnes et/ou d'autres objets.

Depuis quelques années, la sociologie du travail s'intéresse effectivement à la multi-activité, aux situations dans lesquelles une personne accomplit plusieurs actions simultanément, est sollicitée de la même façon par différents objets, fragmentant ainsi son attention et ses engagements²⁰. Différents chercheurs en sociologie du travail se sont attachés à documenter et analyser empiriquement les pratiques attentionnelles qui ont cours dans un contexte de travail où les sollicitations affluent. Parmi les travaux existants, nous retiendrons en particulier ceux de Christian Licoppe et Caroline Datchary.

3.2.2.1 Dispositif de notification et multi-activité, l'approche de Christian Licoppe

C. Licoppe s'est plus particulièrement attaché à cerner les propriétés des dispositifs qui peuvent servir de point d'appui à cette multi-activité dans les environnements de travail. Le sociologue s'intéresse aux formes d'engagement dans l'activité en se focalisant notamment sur la question des interruptions dans le flux des tâches à effectuer, ainsi qu'aux évolutions de la conception et des usages de ces dispositifs du point de vue de la conception informatique. Dans les années 1980, les interruptions, à cause de leur caractère disruptif, sont perçues négativement. Au cours des années 1990, suite à des études menées sur les cadres au travail dans des métiers à forte utilisation de l'information, l'idée se fait jour que les interruptions peuvent jouer un rôle positif. Au nom de l'impératif de réactivité, certains cadres laissent délibérément leur activité être « pilotée » par les interruptions. Dans les années 2000, avec le développement de l'informatique, les interruptions concernent toutes les personnes équipées de terminaux. Celles-ci permettraient de basculer d'un engagement attentionnel à l'autre. Observant l'utilisation de logiciels de messagerie omniprésents dans l'environnement de travail des cadres, il s'est intéressé à la manière dont le travailleur mettait en forme cet environnement

20. C'est ainsi qu'A. Piette introduit les études réalisées dans le champ de la sociologie du travail, voir Albert PIETTE, « Au cœur de l'activité, au plus près de la présence », in : *Réseaux* n°182 (2013/6), URL : <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2013-6-page-57.htm>, p. 57-88

changeant, en ayant recours à ce qu'il nomme des dispositifs de notification », et à des procédures pratiques constituant un point d'appui pour produire des transitions entre différentes tâches de manière pertinente et intelligible. Reprenant les critiques inspirées par Bernard Stiegler d'environnements saturés d'« objets psychotechniques » et de dispositifs visant à capter l'attention et à favoriser des réponses immédiates non réfléchies de l'individu aux sollicitations qu'elles proposent, Licoppe soutient qu'il existe des dispositifs n'appelant pas nécessairement un traitement non réfléchi. Il entend dans cette dynamique

comprendre comment peuvent s'articuler des formes de réactivité à bas niveau par rapport à l'environnement qu'elles proposent, et des engagements plus complexes, individuels et collectifs.²¹

Dans ses travaux²², Licoppe décrit la situation d'une personne en situation de travail prise entre différentes tâches. Voici le contexte général : la personne est derrière un écran d'ordinateur saturé d'applications ouvertes et actives. Le mail rend possible l'irruption de personnes distantes spatialement et temporellement. Sans entrer dans le détail de la séquence d'action à partir de laquelle le chercheur procède à un découpage méticuleux, on peut relever que la description de Licoppe évoque une personne travaillant sur un dossier, celui-ci occupant une fenêtre sur l'écran de son ordinateur. Sur une autre fenêtre de l'écran, elle se livre à un échange sur le mode de la conversation instantanée avec un collègue à qui elle demande des informations à propos d'un courriel d'invitation à une réunion visiophonique. La description focalisée sur l'écran montre la manière dont la personne passe de la fenêtre de son mail à la fenêtre de messagerie instantanée et de la fenêtre de messagerie instantanée au dossier sur lequel elle travaille. Quand elle consulte le dossier, elle « onglétise » la fenêtre de messagerie instantanée qui reste visible, celle-ci clignote et change de couleur dès que son interlocuteur poste un message (un signal visuel

21. Christian LICOPPE, « Pragmatique de la notification », in : *Tracés* 16 (2009), p. 77-98, URL : www.cairn.info/revue-traces-2009-1-page-77.htm, p. 5.

22. Voir Christian LICOPPE, « De la communication interpersonnelle aux communautés épistémiques : Le développement des TIC et l'enracinement du paradigme de la distribution », in : *Hermès, la Revue* 47 (2007/1), p. 59-67, URL : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2007-1-page-59.htm> et Christian LICOPPE, « Logiques d'innovation, multiactivité et zapping au travail », in : *Hermès, la Revue* 50 (2008/1), p. 171-178, URL : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2008-1-page-171.htm>

invite à suspendre l'activité en cours pour s'engager dans la poursuite de la conversation). Son attention est prise à la fois par ce dossier et la conversation à propos d'une réunion à venir. On pourrait dire qu'elle est prise dans deux temporalités distinctes : le présent de la conversation et du dossier qu'elle traite parallèlement, et un futur (la conversation porte sur la réunion à venir). Il se joue ici un jeu de focale : tantôt son attention est focalisée sur le dossier, tantôt sur la conversation, et parfois, l'attention est distribuée vers des zones périphériques, ce qui lui permet d'être alertée par la fenêtre de messagerie instantanée.

La situation décrite est banale et quotidienne mais permet de voir comment l'attention se trouve partagée entre différentes tâches quand une personne travaille sur son ordinateur. Au fond, Licoppe s'intéresse à la manière dont les employés vont paramétrer le paysage des notifications. Dans le contexte d'une organisation du travail reposant sur une multiplication des tâches à effectuer dans le même espace-temps, on peut noter que ces tâches ne requièrent pas la même intensité de présence et qu'elles sont imbriquées les unes dans les autres. Selon le type de tâche, les ressources cognitives qui seront mobilisées sont différentes. Les différentes tâches ne mobiliseront pas l'attention de la personne devant l'écran de la même manière. Certaines requièrent plus de focalisation que d'autres. Pour Licoppe, les dispositifs de notification trouvent leur intérêt dans le fait qu'ils assistent la distribution et le partage de l'attention. Dans la situation qu'il décrit, les fonctionnalités offertes par le système d'exploitation permettant le multifenêtrage assorti aux fonctionnalités contenues dans le logiciel de messagerie instantanée (système d'onglétisation + cli-gnotement et coloration de la fenêtre du message) permettent de faire passer l'échange conversationnel au second plan. Le travailleur peut alors accorder une attention presque totale au dossier à traiter et une attention plus secondaire au message, tout en étant libre de pouvoir inverser à tout moment le rapport de focalisation. A la lecture de ce texte, plusieurs remarques peuvent être proposées :

D'abord, la situation que mentionne le sociologue décrit un environnement de saturation. Ne peut-on pas reconnaître dans la multitude de sollicitations qui arrivent à l'individu dès lors qu'il est relié aux terminaux de communication, une condition de l'être connecté ? Ces sollicitations ne peuvent-elles pas être rapprochées des sollicitations d'hier ?

Celles évoquées par Simmel et Benjamin, séries de chocs et d'impressions changeantes, lot quotidien du déplacement de l'individu dans la ville ?

Deuxièmement, à propos du rôle que jouent les dispositifs de notification. L'article de Licoppe montre que ces dispositifs agissent sur l'attention périphérique. Ils ne viennent pas faire écran à la tâche dans laquelle est engagé le travailleur. Ne pourrait-on pas voir là un mécanisme d'amortissement (d'un choc), une interruption, une manière de ne pas affronter pleinement l'expérience induite par les technologies de communication médiatisées par l'ordinateur ? L'interruption inhérente à cette expérience est atténuée, moins douloureuse. N'y a-t-il pas dans la recherche des dispositifs de notifications une manière de se parer aux chocs, de rendre ces interruptions plus douce ? Une manière de les traiter en automate ?

Ensuite, concernant l'état d'alerte dans lequel l'individu se trouve mis quand il est le sujet de multiples sollicitations. Devant une fenêtre qui clignote, face à ce signal, l'être est sollicité. L'étymologie du verbe « solliciter » renvoie à l'idée d' « agir sur quelque chose ou quelqu'un en l'éveillant en le stimulant », au fait d' « exercer une action pour inciter quelqu'un à agir ». Le verbe signifie également « exercer une force sur quelque chose ». Devant une notification, le travailleur est stimulé, « piqué de l'aiguillon », c'est à dire qu'on a déclenché artificiellement un mécanisme par un stimulus. Le travailleur soumis à de nombreux stimuli est installé dans un schéma de stimulus-réponse. Il est installé dans une situation de communication logique et efficace.

S'il y a un impératif dans l'inter-action, c'est en ceci que le destinataire, pour sa part, est cadré. Il ne peut nuancer sa réponse, et s'il répond, il relancera une procédure de même type, fondée sur des séries de choix binaires. C'est « oui » ou « non », « acceptée » ou « refusée », ce n'est pas « peut-être » ni « je me demande ». Dans le contexte inter-actif, l'interrogation est une faiblesse. La méditation également ²³.

Face à ces nombreuses sollicitations, le travailleur est dans une situation de qui-vive. Le propre du qui-vive est d'appeler une réaction spontanée et immédiate et non une réflexion. Les animaux sont dans cet état d'alerte, un état qui est associé chez eux à des mécanismes de défense, à des réflexes. Pierre-Damien Huyghe pose que la plupart des sollicitations et

23. Pierre-Damien HUYGHE, *Eloge de l'aspect*, Paris, Ed. Mix, 2006, p. 77.

a fortiori la plupart des situations de communications n'attendent pas du travailleur une réponse mais un comportement.

Au fond dans une communication, il y a toujours un impératif et on est dans le registre du comportement [...] un comportement c'est quelque chose qui répond à une mécanique, un automatisme. Un comportement, c'est stimulé²⁴.

Une telle situation laisse peu de place au questionnement. L'individu n'est pas en mesure de se questionner vraiment et de prendre des décisions qui orienteraient l'action. La manière de répondre à la sollicitation est davantage de l'ordre du réflexe, de l'automatisme, d'une réponse comportementale automatiquement stimulée. Enfin, sur la manière d'envisager la technique. La technique est toujours pensée par Licoppe comme étant au service du travailleur. Elle va « aider » celui-ci à être multitâche, elle est toujours pensée en ce sens dans une optique de service et jamais considérée pour elle-même. De plus, le sociologue dit s'intéresser à la manière dont le travail va mettre en forme le paysage des notifications pour basculer avec plus de commodité d'une tâche à l'autre. Dans la situation décrite plus haut, on constate que la marge de manœuvre et la possibilité de réglage qui s'offre à lui est très limitée, elle est encadrée par la façon dont des dispositifs de notifications sont programmés.

3.2.2.2 Tirer parti de la dispersion, l'approche de Caroline Datchary

Poursuivons la réflexion sur les modalités de présence impliquées par les nouveaux modes d'organisation du travail, en nous intéressant maintenant à l'article de Caroline Datchary. Dans un article portant sur la dispersion au travail, l'auteur défend la thèse suivante : la dispersion, habituellement considérée comme un détachement illégitime de l'accomplissement d'une tâche principale, apparaît dans le contexte des nouvelles formes de travail comme la réponse la plus adaptée aux nouvelles organisation de l'activité. Pour l'auteure, le recours à la dispersion peut se faire de manière délibérée et devenir une stratégie. Ses propos s'appuient sur une enquête de type ethnographique réalisée dans une agence de « création d'événements » en vue de repérer des phases où le travailleur

24. Pierre-Damien HUYGHE, *De l'interaction à l'échange*, conférence prononcée le 6 avril 2011, Auditorium du Musée des beaux-arts d'Orléans, retranscriptions par nos soins.

est distrait de son activité professionnelle par des engagements de nature extra-professionnelle. La sociologue donne un exemple de cette dispersion stratégique :

La totalité des technologies utilisées par les employés ne mobilise qu'un seul canal (la vue dans le cas des mails ou des fax et l'ouïe pour ce qui est des communications téléphoniques). Cela veut dire que d'autres canaux restent disponibles pour des engagements parallèles. Ainsi durant une communication téléphonique avec un client, un employé peut communiquer par gestes avec son collègue ou lire son courrier. Cette multi-activité n'est possible que parce que certains automatismes ont été mis en place.²⁵

Dans le cadre de son enquête, elle remarque que les employés parviennent à développer certaines aptitudes, à gérer la dispersion. Pour elle, cette aptitude s'avère particulièrement utile à l'accomplissement d'une activité professionnelle qui se caractérise par l'imbrication de plusieurs tâches. C. Datchary a raison de reconnaître que l'être n'est pas toujours présent quand il est au travail, qu'il lui arrive d'être dispersé, de laisser son esprit vagabonder ailleurs. Il y a quelque part, du loisir dans le travail. Ce qui nous arrête à la lecture de cette analyse, c'est la façon dont elle semble plaider pour que ce temps d'absentement soit réinvesti par de l'activité. Ne peut-on pas voir dans cette tournure du raisonnement une manière de rationaliser l'attention ? Une conception dans laquelle chaque parcelle de l'esprit devrait être mobilisée ? La lecture d'un tel propos ne va pas sans soulever un certain nombre de questions. Est-il bon pour l'homme d'avoir tous ses sens accaparés de la sorte, de mobiliser ainsi tous ces sens pour accomplir un travail ? Est-il souhaitable de valoriser une telle compétence dans le sens qui est ici proposé ? Si cette aptitude à la dispersion lui permet d'exécuter plusieurs tâches en même temps, lui permet-elle pour autant de s'accomplir ? L'emprise sur la pensée impliquée dans cette saturation cognitive est-elle compatible avec une telle perspective ?

Dans un article intitulé « De l'endurance des êtres », Pierre-Damien Huyghe fait mention de l'inquiétude du paléontologue et anthropologue André Leroi-Gourhan devant les dispositifs techniques qui mobilisent tous

25. Caroline DATCHARY, « Prendre au sérieux la question de la dispersion au travail », in : *Réseaux* 125 (2004/3), URL : www.cairn.info/revue-reseaux-2004-3-page-175.htm, par. 24.

les sens de l'être vivant. Pour Leroi-Gourhan, quand les sens sont mobilisés, le vivant humain est capté par un élément de sa propre activité et devient passif. Ce qui se trouve mis en jeu ici, c'est la capacité pour l'homme d'être aux aguets. L'être aux aguets perçoit le monde dans son attention à sa propre perception. La possibilité d'être aux aguets est tributaire de la disponibilité d'un sens pour veiller et faire le guet.

Il y aurait en somme proprement humanité à partir du moment où l'un des deux sens susceptibles de recevoir et transmettre de l'information ne serait pas occupé [...] par l'opération par laquelle il est disposé.²⁶

Si tous ses sens sont mobilisés, l'être n'a pas plus la possibilité d'être attentif à sa propre perception. Ce qui se perd dans ce cas de figure, c'est un mode de vie, une aptitude à être aux aguets. On peut émettre l'hypothèse que les dispositifs de notification constituent des dispositifs « sur-organiques » chargés de percevoir pour l'homme, de remarquer les modifications de son environnement, de les enregistrer et de les signaler.

3.2.2.3 Des moments d'absence non rationalisable, l'approche d'Albert Piette

Le sociologue et anthropologue Albert Piette reconnaît la part d'absence qu'il y a chez l'être actif, mais l'aborde sous un autre angle. Dans un article intitulé « Au cœur de l'activité », l'auteur attire l'attention sur le risque que comportent de telles analyses. Les analyses en termes de cognition distribuée, dit-il, se focalisent sur la cognition, telle qu'elle est effectivement partagée en situation par des objets et diverses autres ressources, et oublient la présence des hommes, ou en tout cas de la réduisent trop fortement à la seule activité d'attention et de coordination. Piette dit que l'enjeu de l'enquête sur la multi-activité se situe moins dans la description des relations entre des personnes et des individus que dans le fait de saisir comment une seule personne réalise simultanément plusieurs actions dans une même situation. Pour l'auteur, il y a dans les enquêtes sur la multi-activité un glissement paradigmatique. On passe de l'intérêt de l'action à la présence dans l'action aux modalités

26. Pierre-Damien HUYGHE, « De l'endurance des êtres », in : *La main en procès dans les arts plastiques*, sous la dir. d'Eliane CHIRON, CERAP et Publications de la Sorbonne, 2000, p. 156.

de cette présence. C'est un changement remarquable dans le champ des sciences sociales qui avaient l'habitude de s'intéresser aux activités, aux actes, aux environnements, disons aux actions plus qu'à l'être humain tel qu'il est présent dans l'action. Pour Piette, s'intéresser aux modalités de présence de l'homme implique de prendre en compte aussi ce qui est en reste. Alors qu'il est pris dans cette multi-activité, il y a d'autres types d'actions présentes en toile de fond, oubliées et mises entre parenthèse dans la construction théorique. Comprendre la présence implique de tenir compte d'une pluralité simultanée de logiques d'action, ainsi que des restes, des formes de présence latérale (yeux qui fuient, distractions ponctuelles, anticipation des moments suivants, rémanence de moment passé. « L'être est plus ou moins là », ceci est important pour comprendre la multi-activité.

Plus que relation, cet individu constitue un volume d'être avec des intra-strates diverses résultant de ses relations passés, présentes ou futur [...] L'être humain est plus « profond » que les relations qu'il déploie, qu'il permet.²⁷

Critiquant les analyses de Bruno Latour sur l'acteur-réseau, Piette propose de placer au centre de l'analyse non pas la relation, mais le vivant singulier. L'individu à décrire est plus que ce qu'il fait et fait faire, sa présence stratifiée est plus que ses agissements. Pour découvrir les différentes modalités de présence de l'homme aux choses dans ces situations de travail particulier il faut travailler à partir d'autres méthodes d'observation. Dans les analyses de Licoppe et Datchary – c'est toujours un observateur extérieur qui décrit une personne dans une situation de travail, en regardant tour à tour l'écran et la personne. Pour observer plus précisément les différentes modalités de présence, il faudrait partir d'une focalisation directe sur l'être humain. Piette souligne l'intérêt que peuvent représenter à cet égard les méthodes d'auto-observation des gens eux-mêmes. La possibilité de l'auto-observation des gens eux-mêmes et de leur propre écriture ainsi que l'entretien d'explicitation constitue une ressource méthodologique non négligeable. Dans nombre de ses études de cas où l'anthropologue se prend lui-même comme sujet des expériences dont il rend compte, Piette insiste pour dire que la multi-activité est aussi une multi-passivité, le multi-actif est en même temps un multi-passif, le

27. PIETTE, « *Au coeur de l'activité, au plus près de la présence* », *op. cit.*, p. 66.

multi-présent est un multi-absent, etc. L'être s'absente, il y a distraction, une part d'absence qui ne peut être rentabilisée. C'est cette petite part de l'être qui est distrait qui nous intéresse. Nous faisons l'hypothèse que c'est peut être dans ce type de situations d'attention que sont réunies les conditions d'aperception de phénomènes techniques.

3.3 Différentes modalités de présence

Intéressons nous à cette absence. Quelle est réellement la qualité de présence d'une personne quand celle-ci semble accaparée par ce qu'elle voit et entend, prise par une multitude de tâches dont elle doit s'acquitter ? Peut-on dire qu'elle est vraiment à ce qu'elle fait ? N'est-elle pas plutôt en train de faire les choses machinalement, répondant aux sollicitations sur le mode du réflexe ? Qu'est-ce- que c'est être vraiment à ce qu'on fait ? Les modalités de présence au monde ont fait l'objet de l'intérêt de Pierre-Damien Huyghe. L'auteur s'est livré dans plusieurs de ses textes à une réflexion sur différentes modalités de présence au monde de l'être actif, préoccupé par les tâches qu'il doit effectuer.

3.3.1 Des situations de faible présence à soi

Huyghe remarque qu'alors même que nous sommes au travail, absorbés dans les tâches qui nous entourent, nous pouvons ne pas vraiment être à ce que nous faisons. Dans un article intitulé « Résonance intérieure », ²⁸ il montre qu'une certaine organisation du travail, prise dans des logiques économiques, se caractérise par des situations de faible présence à soi. Ces situations sont liées pour le philosophe à une conception dominante du travail, énonçant que si l'on travaille, c'est dans l'expectative ou la promesse d'un temps de loisir à venir. Et on suppose que dans le travail en tant que tel, le loisir devrait être exclu. Ce qui nous place dans la situation suivante : alors même que l'on travaille, on est tiré ailleurs, vers ce temps différé, un temps qui n'est pas celui dans lequel on se trouve sensiblement. Pierre-Damien Huyghe suggère de garder à l'esprit qu'il est possible (et souhaitable) d'être à ce qu'on fait de manière soutenue. Cela passe par le renoncement de la promesse à venir, et par la recherche du loisir dans le travail même. Selon le philosophe, le travail devrait pouvoir se définir, non pas d'abord comme une activité réglée, calculée et occu-

pée, mais comme une activité intensive qui trouverait sa qualité dans la présence de l'être au travail. C'est dans l'intensivité, dit-il, que peut venir à s'éprouver toute une vivacité de l'être au fait de ce qu'il fait.

Une autre raison explique ce mode de présence (ni tout à fait présent, ni tout à fait absent). Dans sa vie quotidienne, l'humain n'est que rarement amené à être à ce qu'il perçoit. S'appuyant sur les propositions de Michel Henry, Pierre-Damien Huyghe montre que dans les situations de la vie quotidienne, l'être au monde n'aperçoit pas véritablement ce qu'il perçoit. L'exemple du feu vert dans le trafic routier explicite bien cette situation. En effet la plupart du temps le feu de signalisation est rarement regardé pour lui-même. L'auteur distingue le fait de voir le vert du feu et le fait de voir le feu vert, et de considérer la valeur consensuelle du signal.

Chacun est pris (pressé) dans la temporalité spécifique de ses projets quotidiens, et cette temporalité exige que l'on se trouve au-delà du sensible donné : le feu vert ici et maintenant n'intéresse pas. On voit à travers lui, au-delà de lui. Ainsi l'être percevant n'est pas à ce qu'il perçoit [...] il est toujours plus loin que là où il est, il est déjà à ce qu'il fera après le feu.²⁹

Ce mode quotidien de la perception passe pour un trait distinctif des êtres actifs, préoccupés et concentrés sur leurs tâches. L'auteur ajoute que l'attention de ces êtres actifs est comme détournée, parce qu'ils ne sont jamais ni au lieu ni à l'instant même de leur être. Mais il tempère en rappelant que ce détournement perceptif est nécessaire au fonctionnement vital, étant donné que nous ne pourrions pas vivre si nous nous arrêtons en permanence sur ce qu'il y a. Cette pratique fonctionnelle de la vie a toutefois pour conséquence, de détourner le percevant de ce qu'il perçoit, c'est à dire, dans la logique des textes étudiés, d'inhiber l'être humain dans sa capacité d'être au monde.

3.3.2 La vigilance : un mode de présence soutenu

Une autre modalité de présence consisterait au contraire à tendre vers l'ici et le maintenant. Cette qualité particulière de présence peut être associé au mot de « vigilance », qui désignerait donc la capacité d'être présent à l'espace-temps où l'on est sensiblement, c'est-à-dire à ne

29. Idem, *Du Commun*, op. cit., p. 38.

pas être accaparé par ce qu'on voit et entend mais à être au fait de ce qu'on entend et de ce qu'on voit. Et pour être ainsi à ce qu'on fait et à ce qu'on perçoit, nous avons déjà rencontré la condition énonçant qu'il ne faut pas que tous les sens soient mobilisés, qu'il y en ait au moins un de libre.

La vigilance [...] est une façon de ramener l'attention du côté du sensible, de mettre en oeuvre un mode du sensible.³⁰

Pour donner un exemple concret de ce qui peut être entendu par le terme de vigilance, l'auteur se réfère à la pratique de la conduite automobile, en évoquant la situation des automobilistes à qui l'on demande

[...] tandis que leurs mains sont occupées à la saisie des organes de direction de la voiture (volant, levier de boîte de vitesse, commandes diverses), d'avoir la vue et l'ouïe disponibles. Il s'agit, pour ces sens, de n'être accaparés par rien d'autre, au fond, que leur propre présence ou leur propre activité.³¹

Huyghe, reprenant quelques considérations de l'anthropologue André Leroi-Gourhan, remarque que la capacité d'aperception d'un humain tient notamment à la façon dont se trouve mobilisé chez lui l'audition et la vue.

La vigilance suppose ainsi, pour l'un ou l'autre de ces sens, une sorte de liberté. L'être vigilant est celui qui, non accaparé par ce qu'il voit et entend, n'est pas tout à ce qu'il voit et entend, mais tout au fait qu'il voit et entend. C'est pourquoi, dans cette vue ou cette écoute libre, il aperçoit. Les sens alors ne sont pas seulement des fonctions stimulées et obligées à une réponse prédéterminée. « Vigilance » est le nom qui convient à une expérience non programmée et non instinctive des facultés perceptives.³²

Cet état de vigilance pourrait s'avérer profitable pour aller vers une plus haute conscience des techniques informatiques, l'art étant justement « ce type de conduite et d'action qui provoquera l'attention et tirera le vivant fonctionnel de sa distraction, rappelant l'être humain à la perception de ce qu'il y a et de ce qu'il fait³³ ».

30. Pierre-Damien HUYGHE, « La vigilance », in : *Le Télémaque* 25 (2004/1), URL : <http://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2004-1-page-19.htm>, p. 23.

31. Ibid.

32. Ibid.

33. Idem, *Du Commun*, op. cit., p. 40.

3.4 Axes et propositions de recherches

Il s'agit maintenant de reprendre les points de réflexion des chapitres 2 et 3. Nous posons que quelque chose peut être fait pour relever ce qui vient avec les techniques d'époque dont la teneur nous échappe. Il y a quelque chose à faire pour amener à la conscience des faits. Il en va d'un rapport humain à ces techniques. Que faire pour amener à la conscience des faits propres à ce milieu technique particulier dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui ? Que faire pour endurer, souffrir les formes de l'époque ? Que faire pour former la sensibilité au propre de ces techniques ? Est-il possible d'accorder une attention désintéressée à la matière enregistrée qui s'enregistre continûment ? Nous allons proposer des axes de recherche qui vont donner une direction à la recherche théorique et à la production littéraire attenante. L'énoncé de certains de ces axes est librement inspiré de la philosophie de Pierre-Damien Huyghe et de Walter Benjamin. Il s'agit pour nous de mettre ces philosophies à l'épreuve des environnements qui s'avancent, façonnés par les techniques informatiques.

3.4.1 Ménager un temps de loisir / Polariser l'espace temps / Exposer l'inexposé / Délimiter la vie sociale

3.4.1.1 Un repaire pour songer

On a pu constater au travers des études conduites dans le champ de la sociologie du travail que certains usages de la technique pouvaient peser négativement sur la vie de l'esprit. L'être constamment sollicité est maintenu dans un état d'alerte, ses sens sont mobilisés de part et d'autre. L'homme socialisé est cet être en activité constante, connecté, criblé d'informations et de requêtes. Ces requêtes sont ainsi formulées que les réponses qu'il fournit sont de l'ordre du réflexe. Peu présent à lui-même et à ce qu'il entreprend, il traite différentes tâches sur un mode automatique. Nous repérons un danger dans cette manière de laisser cadencer l'espace-temps par les affaires économiques et d'employer les dispositifs techniques à cette fin. Ce qui se trouve mis en péril, c'est le plus propre de l'homme : la pensée réfléchie, le fait de pouvoir reprendre en pensée ce qui lui arrive afin de délibérer pour orienter ses actions au lieu

de reproduire des schèmes d'action prédéterminés. Il s'agira de produire des situations où les sens (sinon un sens au moins) ne sont pas mobilisés par la tâche à effectuer, ce qui permettrait à l'homme de pouvoir être attentif à sa propre perception. Il faut prendre en compte le fait qu'avec les objets connectés, l'être humain lui-même est de plus en plus connecté, c'est à dire lié et relié aux autres. L'homme est exposé sans cesse, l'état de « joignabilité » s'accroît à mesure que se répandent dans la sphère domestique les objets techniques informatiques.

On conçoit mal de nos jours une vie humaine qui se passerait de cette relation mais peut-être que cette sociabilité prend une place démesurée. Si l'homme a besoin d'être en relation avec les autres, il a aussi besoin d'espace de repli. Telle est la thèse que soutient Huyghe en se référant à Hannah Arendt. Pour la philosophe allemande il se développe, dans les temps modernes, une sphère sociale qui s'intercale entre le privé et le public. Dans ce registre de relation particulier, le privé est rendu public, et vice versa. Il devient de plus en plus difficile dans ce contexte de définir la limite de notre vie sociale. Un signe actuel de cette configuration pourrait être le fait que l'individu, par l'entremise des objets connectés, expose sur la place commune des éléments intimes. Selon Huyghe, il serait bon d'établir dans l'expérience du social la structure d'une polarité, de distinguer au sein de l'espace-temps des coordonnées distinctes, de sorte à délimiter des moments d'exposition au monde extérieur et des moments de repli. Ces moments de repli garantissent pour le philosophe la dimension éthique de l'existence humaine³⁴. Du maintien de moments de repli dépend la possibilité pour l'être de former une pensée qui ne soit pas une réaction au présent mais qui puisse au contraire évoquer, envisager, imaginer. A l'écart des affaires courantes, il peut se recueillir et faire retour sur ce qui lui arrive. On peut penser que provisoirement détaché d'impératifs qui guideraient sa conduite, le temps de loisir offre à l'individu l'occasion d'apprécier autrement le milieu technique qui l'entoure.

3.4.1.2 Vertu de la pause et de l'interruption

Comment la littérature peut-elle accueillir ce qui vient avec le milieu technique informatique ? Nous posons qu'il y a un travail particulier de

34. Voir sur ce point Pierre-Damien HUYGHE, « La part éthique », in : *Manières et protocoles*, Ed. Mix, 2012

l'écrivain, une manière de chercher à souffrir les formes de son temps. Quand Baudelaire fait l'expérience de la foule en mettant en œuvre un certain mode de déplacement, il traverse cette foule, il ne cherche pas à la contourner ou à l'éviter³⁵. On l'a vu avec Baudelaire, il y a une manière de vivre les expériences qui produit des matériaux fertiles pour l'entreprise poétique. Certaines conditions sont à réunir pour que cette expérience soit fertile. Au sein de l'entreprise, il convient de diviser un champ d'opérations. D'une part se trame un travail des circonstances, travail relevant de la préparation ; c'est une manière d'appareiller l'écriture. Il s'agit, partant du principe qu'il convient d'endurer le choc consubstantiel à la réception des techniques informatiques, de mettre en place des conditions pratiques d'expérience du milieu technique dans lequel nous sommes, de sorte qu'il se produise des occasions de rencontre avec ce que ce milieu recèle en propre. L'une des procédures opératoires adoptée pour la recherche a été de procéder à un montage d'expériences où s'alternaient des moments de connexion et de moments de déconnexion. Une manière de produire une pause. Dans la déconnexion, on s'arrête pour relever ce qui se passe dès qu'on lance une commande, dès qu'on exécute une opération. Il s'agit également de marquer des arrêts dans les moments de connexion. Par exemple, je peux lancer une requête sur un moteur de recherche et ne plus être focalisée par les réponses que je vais sélectionner parmi les listes selon leur pertinence, comme m'y invite le dispositif ; mais je vais exercer une attention latérale : en étant attentive à la manière dont les résultats s'affichent, à l'ordre, au nombre de page de résultat, au temps qu'il aura fallu pour les amener à la surface de l'écran, etc.

3.4.2 Mentionner, engrener des mots sur nos expériences de connexion

D'autre part, il s'agira de relever dans le langage ce que ce montage d'expérience peut faire apparaître. Cette méthode de travail, parce qu'elle met la sensibilité au travail, parce qu'elle rythme l'expérience (entre moment de connexion et moment de déconnexion) va structurer et organiser l'entreprise littéraire. Il y a le moment où l'on fait l'expérience de ce qui vient avec ces techniques et le moment où l'on va relever dans un dire

35. Voir BENJAMIN, « *Sur quelques thèmes baudelairiens* », *op. cit.*, p. 165

quelque chose de cette expérience.

3.4.3 Authentifier : s'ouvrir à ce qui vient avec les objets techniques informatiques

Le chapitre deux a permis de mettre en lumière certaines particularités propres au milieu technique informatique dans lequel nous nous trouvons. Les objets techniques informatiques ont une grande capacité rétentionnelle. Des traces sont produites (à notre insu) à la moindre de nos opérations et ces traces s'inscrivent sur un support de mémoire extérieur que nous n'éprouvons pas, elles sont soustraites à notre champ perceptif. Cette nouvelle donne technique modifie la structure de notre expérience, à la mémoire que nous avons du monde s'ajoute une autre mémoire, qui est le fait de procédures d'enregistrement. Il s'agit alors, suivant les remarques de Benjamin, de s'ouvrir à ce qui vient avec ces procédures d'enregistrement et qui échappe à l'intentionnalité, à la subjectivité. Il s'agira de trouver des manières d'endurer le choc, de s'abstenir provisoirement de les amortir pour amener ces faits à la conscience.

3.4.4 Accorder une attention désintéressée à la matière enregistrée

Nous avons également constaté que les traces que nous laissons à la moindre des opérations que nous faisons se trouve archivées et traitées par des dispositifs selon des principes économiques. Ces traces sont interprétées comme des dépôts d'attention, des signes matériels de ce à quoi nous avons accordé de l'attention, et sont utilisées pour échafauder des stratégies de capture de l'attention. Dans cette optique, l'attention que l'on accorde à ces traces est intéressée, au sens où l'on va chercher à tirer profit, à établir des stratégies de marketing par exemple à partir de l'observation qui est faite de ces traces. Pourrions-nous envisager d'accorder à ces traces une attention désintéressée ? De prendre en compte ces rebuts, ces résidus qui émanent d'une activité consciente - mais qui, eux, échappent à notre conscience - cette matière fragile, fragmentaire (pêle-mêle d'adresses, de sites visités, un décompte de temps, un nombre de clic, l'heure et le lieu de connexion, etc.) qui en elle même ne signifie rien ? Pourrions-nous envisager de nous tenir à l'écoute de ce bruit, de ce foisonnement de signes qui dérivent sourdement d'un simple clic ? Ici

donc on cherchera à faire l'inventaire et à recueillir dans l'espace littéraire cette matière. Se pose alors la question de la visibilité ou de l'invisibilité de la matière à manipuler : comment faire l'inventaire de ce qui se dépose à l'intérieur des boîtes noires des machines ? Il conviendrait d'inventer des méthodes, de relever les traces supposées laissées, de tenir un journal des traces, tracer les traces, par la songerie et la méditation, songer à ce qui d'une opération s'inscrit sur les supports extérieurs de mémoire.

3.4.5 Modaliser l'attention

Partant du constat que les choses ne sont pas déjà poétiquement disponibles pour l'écrivain, nous posons que pour pouvoir recueillir dans un dire ce qui, des enregistrements produits par les dispositifs informatiques, était jusqu'alors inaperçu par la conscience, l'écrivain doit modifier la disposition de son esprit et parvenir à un certain état d'ouverture. Il appartient alors, pour celui qui veut rendre visible, ou sensible, ce que le train ordinaire de la vie, le travail, le souci, l'habitude, etc., dérobe au regard, de se montrer réceptif à la nature de l'informatique, de chercher des états d'ouverture, et de parvenir à une disposition de l'esprit qui le rendra sensible à ce qui est petit, imperceptible, insignifiant. Il s'agira ici d'envisager le mouvement suivant : comment passer d'une modalité réceptive fabriquée qui répond aux sollicitations sur le mode de la réaction à une réceptivité non passive, ouverte à l'imprévu, et qui accueille favorablement ce qui n'était pourtant pas attendu ? On travaillera ici sur l'hypothèse suivante : on peut chercher activement une disposition de l'attention particulière, qui nous rendra sensible à ce qui se tient habituellement sous un seuil de perceptibilité. Cette disposition, telle que nous la concevons, ne relève que jusqu'à un certain point d'un mouvement volontaire : si on peut mettre en place une série d'exercices destinés à éduquer et former la sensibilité, il faut également faire place à un suspens d'intentionnalité, laissant venir une part d'imprévisible. Nous nous attacherons à examiner l'idée que les dispositions de l'esprit de l'écrivain, sa manière d'être, et les actions qu'il peut entreprendre pour modifier cette manière d'être (et plus précisément d'être à quelque chose) affecte l'action de production de l'œuvre, la manière de dire, la manière d'écrire. Sera donc porté à l'étude ce temps provisoirement détaché de tout faire et de toute action

de production, pendant lequel l'écrivain cherche, travaille, ajuste, corrige une façon d'être attentif au monde, une façon de se tenir dans le monde, d'être à l'informatique. Peut-on par la littérature mettre en jeu une attention à l'informatique ? Peut-on acquérir une disposition de l'attention ? Peut-on changer la manière dont on est à quelque chose ? Autrement dit, peut-on volontairement orienter des modalités réceptives ?

3.4.6 Traiter avec soin la matière enregistrée

Il s'agira dans un premier temps de découvrir des méthodes pour recueillir ces traces, en ayant recours à des moyens idéels, et non en mettant en œuvre un programme qui récupérerait ces traces pour les organiser de manière automatique. Dans ce souci, on s'orientera vers un mode de recueil plus lacunaire et moins exhaustif. La pratique de la notation ou du relevé permettra de relever les traces supposées laissées. Dans un second temps, on s'attachera à découvrir des manières de traiter et d'organiser ces enregistrements qui divergent des modes de traitements majoritairement mis en œuvres dans la pratique du data-mining. Dans de telles pratiques, les enregistrements sont traités par des algorithmes en vue de dégager une homogénéité. La disparité des enregistrements est aplanie de sorte à faire émerger des interprétations signifiantes et des représentations synthétiques. A l'entreprise scripturaire, on confiera la charge d'accueillir cette matière enregistrée et de lui donner une allure dans une organisation qui prendrait soin d'en préserver le caractère éparé et hétérogène. Il ne s'agira donc plus de faire plier cette matière (de l'offusquer) pour la rattacher à un discours qui lui serait extérieur mais de la considérer pour ce qu'elle est.

3.4.7 Traduire

3.4.7.1 Traduire un principe formel dans un autre

Nous avons évoqué des méthodes pour se rendre sensible à ce qui nous arrive avec les techniques informatiques, une manière de rythmer l'expérience faisant s'alterner des moments de connexion et de déconnexion. Nous avons abordé la question des dispositions de l'attention, le mode de recueil des traces et l'importance de traiter cette matière sans la déformer et l'assigner à des fonctions qui la dépasseraient. Nous vou-

drions maintenant nous intéresser à la manière dont cette matière sera organisée au sein d'un texte. Avec le développement des techniques d'information et de communication, le mode de perception des choses change. Nous réfléchissons à des manières de modifier le mode de production de l'écriture, de penser à une modification de ce par quoi de l'écriture peut advenir. Comment la facture du texte peut rendre compte du mode de perception appareillée des choses ? Les textes qui seront produits à partir de la matière collectée, selon les méthodes évoquées plus avant, procéderaient de ce que nous entendons nommer un appareil d'écriture. Cet appareil d'écriture n'existerait pas sous la forme d'un objet, d'un logiciel ou d'un programme mais d'une méthode qui s'énoncerait dans un principe d'écriture. Ce principe reposerait sur des correspondances établies avec les principes formels régulateurs de l'informatique, tels qu'ils ont été mis à jour dans les chapitres précédents, à savoir le caractère discrétisé de la matière informatique, qui se concrétise dans le fait de pouvoir diviser une opération, et les multiples occasions de montage rendues possibles par la nature segmentée de cette matière. Il s'agit d'abstraire ces éléments de leur milieu d'origine pour les transférer dans une mécanique scripturale.

Deuxième partie

Différentes manières de penser la relation entre la littérature et l'informatique

Chapitre 4

L'informatique comme thème pour la littérature

4.1 Comment la littérature traite-elle de l'informatique ?

En 2007 paraissait un ouvrage collectif intitulé *Devenirs du roman* rassemblant des textes d'écrivains invités à livrer une réflexion sur les rapports entre la littérature et le monde contemporain, en s'appuyant sur leur propre pratique. Parmi ces textes, celui d'Emmanuelle Pireyre évoquait l'importance de découvrir des façons d'écrire qui coïncident avec notre expérience actuelle du monde, expérience dont elle s'attachait à relever la caractéristique suivante :

S'il faut un trait distinctif de notre expérience du réel proche ou lointain, on peut partir de son fort taux de médiatisation par des écrans d'ordinateurs ou de télévision. Nous vivons de manière intensive dans la compagnie d'écrans de petite taille, et ces écrans déversent dans notre salon, dans nos chambres et sur nos bureaux un volume considérable de renseignement et/ou inepties concernant le monde [...].¹

Il s'agirait alors d'entreprendre d'écrire à partir de nos expériences de l'informatique, de ce qui arrive quand nous passons des heures sur le réseau, quand nous naviguons d'un site à l'autre, quand, cliquant de lien en lien, nous configurons cette matière informationnelle. L'ordinateur est un objet technique complexe, dont la plupart des opérations se déroulent dans la boîte noire de la machine et échappent au sens. Il appartient de plus en plus à ce qu'il y a au plus près de nous, ce qu'il y a de plus proche, ce qui est sous la main, dans le commerce quotidien. Dans les premières années consacrées à cette recherche, les productions littéraires faisant état d'un tel travail, d'une telle entreprise, qui tendraient à rendre compte de ce qui nous arrive avec l'informatique, n'étaient pas monnaie

1. Emmanuelle PIREYRE, « Fiction documentaire », in : *Devenirs du roman*, Naïve Inculte, Naïve, 2007, p. 124.

courante. La connaissance de ces productions n'a pas pu être constituée en liste exhaustive, mais il apparaissait que rares étaient les écrivains qui s'essayaient à rendre compte des expériences informatiques, à relever ce que ces objets techniques font à la sensibilité ou à décrire ces objets techniques dans leur matérialité alors même qu'ils font partie de notre vie quotidienne. Il se signalait dans cette absence une difficulté, la difficulté à faire venir dans l'expression notre rapport à ces objets techniques qui, s'ils nous affectaient, le faisaient silencieusement.

4.1.1 Le traitement traditionnel : l'informatique comme élément de décor d'une intrigue

On s'arrêtera ici sur le cas de différents romans ayant bénéficié d'un éclairage médiatique particulier au moment de leur parution. À ces romans, la presse culturelle accordait le mérite de s'être aventuré à évoquer les relations que nous entretenons avec les objets techniques. Dans un article intitulé « Facebook, c'est aussi les romans que sont nos vies parfois² », la journaliste Christine Marcandier s'intéresse à la présence d'Internet dans la littérature, et prend pour exemple quatre romans dans lesquels il est explicitement question des réseaux sociaux : *Enjoy* de Solange Bied-Charrenton, *Le Miracle* de Ariel Kenig, *Faux Profil* de Sylvie Garcia et *Le livre des visages* de Jérôme Dumoulin. À propos d'*Enjoy*, le roman de Bied-Charrenton, elle écrit « *Enjoy*, roman d'apprentissage à l'ère Internet, décrit l'éducation sentimentale et les illusions perdues d'une génération, dite Y. Solange Bied-Charreton déploie les armes du grand roman social du XIXe siècle en les adaptant à notre univers ». Plus loin, elle salue un regard lucide porté sur la société de notre temps, avec ses techniques et les bouleversements qui l'accompagnent, affirmant que « [ce roman] vaut pour sa saisie du contemporain, son don d'observation d'un réel en pleine mutation[...] ».

Il ne s'agit pas ici de procéder à une étude de cas détaillée des romans en question, mais plutôt d'en esquisser les grandes lignes en relevant des caractéristiques communes à ces oeuvres. Dans un premier temps, on peut noter la facture classique de ces romans, tant sur le plan de la narration que sur le plan matériel. Les textes sont découpés en chapitres qui se succèdent selon une chronologie linéaire des plus traditionnelles.

Tout au long des lignes, fleurit une intrigue intégrant dans son décor des ordinateurs, des terminaux mobiles, des réseaux sociaux, réels ou fictifs. La plupart du temps, ces intrigues semblent être des pendants fictionnels aux débats éculés survenus avec l'installation de ces techniques dans nos vies quotidiennes. Les histoires élaborées en reprennent les principaux ingrédients, les personnages centraux sont semblables à des archétypes. Ainsi de l'homme confronté aux déboires qu'occasionne un usage intensif des réseaux sociaux, ne parvenant plus à distinguer les frontières qui sépareraient la vie « réelle » et la vie « virtuelle ». La question du voyeurisme, illustrée selon des schèmes convenus, apparaît en bonne place dans les préoccupations de ces auteurs. Ces situations simulées, de par le plaisir mimétique que pourrait éprouver le lecteur à les recevoir, constituent un divertissement. Dès lors, pour le lecteur absorbé par l'histoire, l'informatique est moins un objet de pensée qu'un élément opérant de l'intrigue. Dans ces récits, il se manifeste une tendance classique qui conduit à réduire l'intérêt pour la teneur technique et factuelle de l'expérience des objets. Cette tendance organise des pratiques de l'inattention. Les auteurs de ces récits semblent davantage s'attacher à faire progresser une intrigue qu'à produire une attention sur le fait même des objets techniques considérés. Nous proposons d'associer cette façon de faire au régime représentationnel de l'art.

4.1.1.1 En quoi consiste le régime représentationnel ?

Dans son texte « Les ouvertures du cinéma », Pierre-Damien Huyghe admet qu'il y aurait lieu de faire une distinction dans le champ de la littérature moderne entre « deux parts, dont l'une alimenterait la culture en « produits » narratifs et l'autre, pour beaucoup réputée secondaire, se serait éloignée sinon même absente de l'utilité des récits.³ » Le premier type de production aurait pris la relève des méthodes traditionnelles de satisfaction de la demande narrative des sociétés et aurait adopté les perspectives du divertissement. Elles proposent des récits qui relèveraient du régime représentatif des arts, régime que Huyghe propose de traduire par « mimétique » et qui s'origine dans la conception aristotélicienne de

3. Pierre-Damien HUYGHE, « Les ouvertures du cinéma », in : *Cinéma et Littérature. Le grand jeu*, sous la dir. de Jean-Louis LEUTRAT, Paris, De l'incidence éd., 2010, p. 117.

la poétique. Reprenant la lecture que Huyghe propose d'Aristote, nous allons dans un premier temps nous pencher sur les mécanismes et les enjeux du régime mimétique pour éclairer ce qui nous pousse à chercher au sein des fictions des situations similaires à celles que nous vivons. C'est le même mécanisme qui - alors qu'aujourd'hui la présence de l'informatique signe un trait majeur de notre expérience du monde - nous porte à réclamer des histoires avec des ordinateurs, des téléphones mobiles et des réseaux sociaux, dans l'espoir peut être d'y trouver des états d'âme semblables à ceux que nous éprouvons.

4.1.1.2 Les origines du régime représentationnel des arts

La notion de représentation, ses mécanismes et ses enjeux, trouvent leurs fondements théoriques dans la conception de la poétique par Aristote. Originellement élaborée à l'endroit de l'art dramatique, la notion de représentation s'étend au cours de l'histoire à d'autres arts. Ainsi de la peinture, de la littérature et, bien plus tard, du cinéma. Comment Aristote justifie-t-il le régime représentatif de l'art ? Voici la question à laquelle nous tenterons de répondre en considérant la lecture de *La Poétique* qu'a proposée Huyghe dans plusieurs articles. A l'élaboration de la représentation précéderait un travail de collecte des matériaux, à partir desquels la représentation se compose. Il s'agit de relever quelques événements qui sont arrivés au sein des villes (de l'*oikos*), susceptibles d'avoir été une source de souffrance dans l'esprit des habitants. Un événement, un phénomène, une situation, connue, éprouvée, vécue, appartenant au passé, et qui pourtant ne passe pas puisqu'on en raconte encore l'histoire au sein des maisons, au sein des foyers. Il s'agirait pour le poète, pour l'écrivain, de relever cet événement là, déjà inscrit dans la strate mémorielle des habitants (qui est déjà en partie formulée) et de le reformer, le ré-agencer, selon des règles déterminées, dans une composition, selon des schèmes opératoires, afin d'en élaborer une représentation. L'auteur procéderait ainsi non pas à une simple reproduction du réel mais à une représentation. Ce terme correspondrait, selon Huyghe à ce qu'Aristote a désigné sous le vocable de *mimesis*. Ce mot renvoie explicitement à deux notions bien distinctes : imitation et mémoire. Comprendre la manière dont ces deux notions se lient l'une à l'autre permet d'éclairer les enjeux

des mécanismes de l'élaboration de la représentation. Il s'agirait donc, pour élaborer une représentation, de prendre comme matériel de départ le souvenir d'événements ou de situations, quelque chose qui se trouve déjà présent dans les esprits, et de proposer une imitation de cette situation, de mettre en place une situation artificielle qui n'est pas le réel mais qui renvoie au réel. Cette représentation aurait pour fonction d'amorcer l'opération de *catharsis*. On peut expliquer cette opération de la manière suivante : le spectateur, le lecteur est mis en présence d'une situation qui lui est familière, qu'il connaît ou reconnaît, et qui a été source de souffrance. Il s'identifie au personnage de la pièce ou du roman. Voyant ces personnages en prise avec des situations similaires à celles qu'il a vécu, il ressurgit en lui des sentiments associés à ces situations (un mélange de « crainte et de pitié » dit le texte d'Aristote). Adhérant à ce qu'il voit, il pleure quand le personnage pleure, rit quand le personnage rit, etc. Cette souffrance se trouve alors expulsée. La *mimesis* a pour vocation de favoriser les conditions d'identification, de sorte que le spectateur ou le lecteur adhère et s'identifie à ce qu'il voit ou lit. Alors qu'il adhère à ce qu'il voit, il n'est plus attentif à la facture de l'objet ou de la production (la pièce, le roman), il n'a plus la distance nécessaire à la conscience critique. Le désencombrement de l'esprit du spectateur s'accompagne d'une sorte de désensibilisation aux situations conflictuelles et d'un détournement de l'attention au réel tel qu'il est à l'état brut. Pour illustrer les effets de la représentation sur les consciences, Huyghe évoque l'exemple du télé-spectateur du journal télévisé, s'émouvant devant des images de misères, de guerres, sélectionnées, scénarisées et montées selon des principes de compositions attendus et qui, une fois revenu au contact direct avec le réel, se trouve indifférent aux malheurs de l'homme qui dort chaque soir dans la rue en bas de chez lui.

Nous supposons que ces procédés de représentation ont encore cours dans le champ de la production littéraire actuelle. A titre d'exemple, nous nous attarderons sur le roman de Solange Bied-Charreton intitulé *Enjoy*, pour repérer en quoi il procède de la mise en œuvre des mécanismes classiques de *mimesis*, et propose ainsi un traitement artistique traditionnel de l'apparition relativement récente de l'informatique, et du rapport que l'homme entretient à son égard.

4.1.2 La mimésis dans le roman. L'exemple de *Enjoy* de Solange Bied-Charreton

L'auteure de ce livre propose un récit à la première personne : un homme d'une trentaine d'années passant ses jours et ses nuits sur un réseau social fictif, « Show You », présentant à de nombreux égards des caractéristiques similaires à cet autre réseau social bien réel, connu sous le nom de Facebook. L'homme est représenté derrière son ordinateur, alimentant au quotidien sa page personnelle en vidéos et autres notifications, suivant en temps réel les activités et les états d'esprit des membres de ce réseau au travers de leurs notifications. C'est dans une langue courante, et sans accorder beaucoup d'attention au dispositif technique en lui-même que se trouve ici représentée une manière de pratiquer les réseaux sociaux en ligne. Au fil de l'histoire, le dispositif technique informatique disparaît pour devenir la toile de fond d'un récit composé d'anecdotes relatant l'emménagement de l'homme dans un nouvel appartement, évoquant tour à tour la relation qu'il entretient avec sa famille, sa vie professionnelle et sa rencontre avec une jeune fille qui se distingue par une hostilité à ce réseau social auquel le narrateur semble lui attaché. A partir de là, le récit se structure autour de cette opposition binaire entre un personnage réactionnaire (celui de la jeune fille) qui rejette toute pratique de ce réseau social et le narrateur qui cherche avec plus ou moins de conviction à comprendre cette position. Le roman reprend un thème répandu dans les manières de penser les rapports de l'homme à l'informatique : la présence des techniques d'information et de télécommunication informatiques (et avec elles la possibilité de créer un sorte de doublure de sa vie – sur les réseaux) exercerait une forme de fascination irrésistible sur ceux qui les fréquentent. De là naîtrait une forme de pathologie, l'homme se désintéresserait d'un contact direct avec le réel, au profit d'une existence virtuelle, plus attractive, plus malléable. L'accent est mis sur le comportement pathologique qui s'illustre par un usage immodéré des réseaux sociaux. Cette pathologie est incarnée dans la figure du jeune homme, incapable de vivre des expériences pour elles mêmes, ni de se passer d'un média entre lui et le réel, contraint de se réfugier derrière les écrans pour observer le monde.

On retrouve dans ce roman les deux caractéristiques de la *mimesis*.

L'imitation : au cœur de ce récit se trouve ce réseau social fictionnel, « Show You », imitation d'un réseau social existant. Et mémoire, dans le sens où l'auteure élabore un récit en reprenant toute une tradition de propos qui s'est faite jour au moment de l'apparition des ordinateurs et des objets informatiques dans les sphères domestiques, des propos qui véhiculent des craintes à l'égard des techniques informatiques et des comportements névrotiques qu'elles suscitent.

4.2 Appréhender autrement la séparation entre forme et contenu : les positions benjaminienes sur la tendance et la qualité

Nous demandons : comment un écrivain peut se saisir des enjeux d'une époque (ou éventuellement être saisi par eux) ? Qu'est-ce qu'une littérature qui propose une « mémoire du présent » ? En l'occurrence de notre recherche : à quoi tient l'entreprise d'écriture qui consiste à produire des situations de conscience du fait informatique ? Il s'agit ici de montrer, en prenant appui sur un texte de Benjamin, que la thématique n'est pas déterminante pour saisir les enjeux d'une époque. Ce n'est pas en prenant l'informatique comme thème, à l'instar de l'exemple précédent, que l'écrivain pourra produire une conscience de ce milieu technique. Ce n'est pas parce que l'informatique est très présente dans le contenu expressif du livre que ce livre sera véritablement contemporain de l'informatique. Une production littéraire pourrait avoir la fonction suivante : produire des situations d'aperception au fait informatique, comme nous avons vu dans le chapitre 3 les poèmes de Charles Baudelaire produire ce genre de situation à propos de l'urbanité.

En 1934, Walter Benjamin est invité à s'exprimer devant un congrès d'écrivains antifascistes⁴ à Paris. Cette conférence a donné lieu à un texte intitulé *L'auteur comme producteur*. Benjamin commence par reprendre et caractériser la position des écrivains auxquels il s'adresse. Ces derniers pensent que la situation sociale alors présente oblige l'écrivain à « décider au service de qui il doit mettre son activité ». Le poète, l'écrivain, serait tenu à une exigence politique. Il devrait s'engager et écrire en étant obligé par la politique, manifester un engagement politique explicite, mettre son

4. Nous avons à l'esprit que cette conférence a eu lieu dans un contexte bien particulier. Bien que celui-ci ait changé, nous posons que la position de Benjamin peut nous aider à progresser dans l'étude des problèmes que nous soulevons.

art au service du politique et s'attacher à transmettre des messages explicites. Pour Benjamin, de telles exigences auraient pour conséquence la perte d'autonomie de l'écrivain. Ce dernier ne serait plus libre d'écrire ce qu'il veut, mais devrait répondre à des obligations politiques, forcés à « [orienter] son activité en fonction de ce qui est utile pour le prolétariat dans la lutte des classes⁵ ». Engageant le contenu expressif de son activité d'écriture dans un sens, l'écrivain suivrait ce que Benjamin appellerait une tendance. Le terme de tendance désigne le fait pour l'écrivain d'engager le contenu expressif de son travail dans un certain sens. Pour le philosophe, cette manière de penser l'activité d'écriture conduit à un débat stérile, le débat qui amène à penser séparément la tendance, le sens vers lequel on oriente son activité (dans l'exemple du texte : écrire selon ce qui serait utile au prolétariat et à la lutte des classes) et la qualité, c'est à dire la manière dont l'œuvre est faite, ses qualités formelles. Ce débat stérile s'exprime parfois dans d'autres termes, ceux de forme et de fond ou encore de forme et de contenu expressif.

[Le débat] n'a en effet pas pu sortir du sempiternel d'une part — d'autre part : d'une part on doit exiger du poète que son œuvre se conforme à la bonne tendance, d'autre part on est en droit d'attendre de cette œuvre qu'elle soit de qualité. Cette formule n'est pas satisfaisante- parce qu'on ne comprend pas quel rapport existe entre les deux facteurs la tendance et la qualité.⁶

Pour les écrivains antifascistes, l'activité d'écriture doit suivre une tendance juste (faire quelque chose d'utile à la lutte des classes) les qualités de l'œuvre, elles, seraient secondaires. Selon Benjamin cette façon d'appréhender l'activité d'écriture ne permet pas de penser clairement la relation entre la tendance et la qualité, elle ne permet pas de penser leurs rapports de façon juste. Il propose alors de poser le problème autrement. Pour lui, la juste tendance d'une œuvre repose sur les qualités de cette œuvre. La juste tendance d'une œuvre inclut les qualités littéraires de l'œuvre :

[...] la tendance politiquement juste inclut une tendance littéraire. Et, pour le préciser tout de suite : c'est cette tendance littéraire, contenue implicitement ou explicitement dans toute tendance politique *juste*, elle et rien d'autre, qui assure la qualité de

5. Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur », in : *Walter Benjamin. Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969, p. 108.

6. *Ibid.*, p. 108.

l'oeuvre. C'est *pourquoi* la tendance politique juste d'une oeuvre inclut sa qualité littéraire, puisqu'elle inclut sa *tendance* littéraire.⁷

Pour dépasser les débats stériles qui opposent ou pensent séparément tantôt la tendance et la qualité, tantôt le fond et la forme, il faut, suivant l'exemple de la critique matérialiste, considérer une oeuvre dans le contexte social vivant de son époque, en admettant que les rapports sociaux sont conditionnés par les rapports de production. Benjamin modifie légèrement la formulation de la critique matérialiste et propose de s'intéresser à la manière dont l'oeuvre se situe dans les rapports de production de son époque. Cette question, dit-il, vise la fonction qui revient à l'oeuvre au sein des rapports de production littéraires d'une époque, elle vise directement la technique littéraire des oeuvres. Pour savoir donc comment une oeuvre se situe dans les rapports de production de l'époque, il faut s'intéresser à la technique littéraire de cette oeuvre. L'écrivain développe-t-il une façon d'écrire qui perpétue des une tradition classique ou bien produit-il des ruptures formelles dans son champ ? Telle pourrait être une façon de poser la question.

Pour Benjamin, une façon plus féconde de penser la tendance de l'oeuvre serait de la considérer non comme un engagement politique explicitement déclaré au sein de son contenu expressif, mais comme intrinsèquement lié à ses qualités formelles, à sa technique, notion qui selon l'auteur « permet de soumettre les produits littéraires à une analyse sociale immédiate ». Pour illustrer son propos, Benjamin s'appuie sur l'exemple d'un écrivain russe, Serge Tretiakov qui, en 1928, part pour de courts séjours dans les kolkhozes où il s'occupera à différents tâches : convocation de meeting de masse, collecte de fond pour l'achat de tracteurs, création de journaux muraux, direction du journal du kolkhoze, compte-rendu à des journaux moscovites, introduction de la radio et de cinémas itinérants, etc. Ce qui intéresse Benjamin dans la démarche de Tretiakov, c'est la façon qu'il a eu de parvenir à des formes d'expression en s'appuyant sur les données techniques nouvelles de la situation. Plus largement, la presse soviétique a constitué pour Benjamin, à un moment donné, l'exemple d'une manière de dépasser l'opposition entre l'auteur et le lecteur, dans la mesure où « celui qui lit est [...] prêt à chaque

7. Ibid., p. 109.

instant à devenir quelqu'un qui écrit, c'est-à-dire qui décrit, ou bien qui prescrit ». La littérature n'est plus réservée à ceux qui avaient reçu une formation, d'autres personnes se trouvaient invitées à écrire. « La compétence littéraire n'est plus fondée sur la formation spécialisée mais sur la formation polytechnique et devient ainsi bien commun.⁸ » Les lecteurs deviennent les auteurs et les auteurs des lecteurs. A l'inverse, dans les années 1920 et 1930 en Allemagne, la presse est faite pour abreuver la soif du lecteur en informations. Des informations, des faits se donnent de façon indifférenciée au lecteur. Une fois le journal refermé, rien de ce qui a été lu qui ne vient marquer l'esprit durablement, rien qui ne suscite une véritable réflexion. L'homme retourne à ses affaires et le journal dans son format, dans sa qualité, répond et se contente de satisfaire le besoin d'être divertie par l'information et de pouvoir permettre à l'homme de retourner tranquillement à ses occupations.

S'appuyant sur les réflexions de Bertolt Brecht, Benjamin appelle à transformer les formes et les instruments de production. Dans cette optique, une différence est établie entre des écrivains qui alimentent l'appareil de production sans le modifier (ce sont des hommes routiniers « qui renoncent délibérément à éloigner par des améliorations l'appareil de production de la classe dominante ») et les écrivains qui, ayant mûrement réfléchi aux conditions de la production actuelle modifieraient l'appareil de production dans le sens de leur vivacité. Pour Benjamin, le théâtre épique, le laboratoire dramatique est un exemple de cette façon de modifier l'appareil de production. Il s'agit, en ménageant des interruptions dans la pièce, d'amener à la conscience du spectateur un état de choses.

Imaginez une scène de famille : la mère est justement sur le point de saisir une statuette en bronze pour la jeter sur sa fille ; le père sur le point d'ouvrir la fenêtre pour appeler au secours. A cet instant entre un étranger. Le cours des événements est interrompu ; ce qui apparaît à la place, c'est l'état de choses sur lequel se pose maintenant le regard de l'étranger : mines effarées, fenêtre ouverte, mobilier dévasté. Il y a cependant un regard pour lequel même les scènes plus habituelles de la vie actuelle ne font pas un effet bien différent. C'est le regard de l'auteur de théâtre épique.⁹

8. *Ibid.*, p. 113.

9. *Ibid.*, p. 125.

L'auteur des pièces de ce théâtre épique ne se contente pas d'alimenter un appareil de production, il devient lui-même producteur de formes. Benjamin termine son texte en assignant aux écrivains une nouvelle tâche. Il appartient aux écrivains de réfléchir aux conditions de la production actuelle pour modifier l'appareil de production et ne pas se contenter de l'alimenter. Il ajoute

*Un auteur qui n'apprend rien aux écrivains n'apprend rien à personne. Ce qui est déterminant c'est donc le caractère de modèle de la production, qui est apte premièrement à guider d'autres producteurs vers la production, deuxièmement à mettre à leur disposition un appareil amélioré. Et cet appareil est d'autant meilleur qu'il entraîne plus de consommateurs à la production, bref, qu'il est à même de faire des lecteurs ou des spectateurs des collaborateurs.*¹⁰

Aujourd'hui, le contexte social a changé. Les écrivains que nous avons évoqués ne cherchent pas à véhiculer des messages politiques intégrés à la lutte des classes. Pourtant les « débats stériles » auxquels Benjamin s'opposait perdurent. Dans les romans que nous avons mentionnés, tendance et qualité sont pensées séparément. Au sein de leur contenu expressif, l'informatique est présente sous forme thématique et pourtant la façon d'écrire à propos de l'expérience de l'informatique demeure routinière. A quoi tendent ces auteurs si ce n'est rendre compte d'un quotidien, de ce qui nous arrive avec la technique informatique ? Nous soutenons cette orientation consistant à rendre compte de notre rapport à des techniques d'époque et de porter témoignage de la façon dont ces techniques affectent la sensibilité. Ce que ces auteurs ne considèrent pas, c'est que quelque chose arrive avec ces techniques qui nous dépasse et dépasse par conséquent les moyens expressifs traditionnels pour en rendre compte. Sans avoir d'égard pour cela, les romans qu'ils élaborent ne peuvent qu'échouer à nous faire prendre conscience d'un état de choses propre à l'arrivée des poussées techniques. Cela tient à la manière dont ils ont été conçus. Ils font des poussées techniques informatique une thématique, et cherchent à témoigner de façon classique (représentative ou divertissante) de la poussée technique d'une époque, sans rien toucher aux façons d'écrire traditionnelles.

10. *Ibid.*, p. 123.

4.3 Critique du régime représentationnel de l'art et traduction des propositions brechtiennes dans le champ de la littérature

Les arts [...] liquident ainsi les relents culturels hérités d'époques antérieures, mais ils passent en outre du stade où ils aidaient à interpréter le monde à celui où ils aident à le transformer ¹¹.

La majorité des productions de l'espace littéraire qui prennent l'informatique comme thème continuent d'user des vieux mécanismes de la représentation. L'ouvrage de Bied-Charrenton illustre bien cette tendance. Le régime représentationnel - nous l'avons vu en nous penchant sur les mécanismes de la dramaturgie aristotélicienne - engendre des effets. Il réalise notamment l'identification du lecteur au personnage, même si cet effet n'est pas toujours recherché de manière explicite par les écrivains qui élaborent ces représentations. Nous étendrons démontrer que le régime représentatif, en offrant des imitations de situations dans lesquelles nous sommes pris, ne peut parvenir à rendre compte, à décrire les caractéristiques de nos expériences de l'informatique. Le monde évolue et le traitement artistique des situations et des événements du monde doit lui aussi évoluer. Les anciens moyens d'expressions ne peuvent qu'échouer à relever les particularités de l'expérience que nous avons et nous faisons du monde aujourd'hui. Une critique des arts représentatifs et de leurs effets sera ici entreprise à partir de la lecture de textes de Bertolt Brecht sur la dramaturgie. Nous l'avons mentionné précédemment, le régime représentatif auquel l'auteur dramatique s'attaque est d'abord lié aux arts dramatiques, à la tragédie. Mais il s'est ensuite appliqué à d'autres arts (peinture, littérature, cinéma). De la même manière, les critiques que Brecht adresse à l'encontre de ce mode de représentation et les propositions qu'il fait pour faire évoluer l'art dramatique peuvent être transférées à d'autres arts. Si nous revenons ici sur les propositions de Brecht concernant l'évolution de l'art dramatique, c'est parce que nous émettons l'hypothèse que ces propositions ont un champ d'application plus vaste que le théâtre et que les indications précises pour la pratique d'écriture qu'elles contiennent peuvent être fertiles pour orienter les productions littéraires.

11. Bertolt BRECHT, « La Dramaturgie non aristotélicienne (1932-1951) », in : *Écrits sur le théâtre*, sous la dir. de Jean-Marie VALENTIN, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000, p. 264.

Une lecture des textes rédigés par le dramaturge allemand entre 1932 et 1951, rassemblés sous le titre « La dramaturgie non aristotélicienne », permettra de mettre en lumière les raisons qui l'ont conduit à rejeter l'attelage classique des vieux mécanismes de représentation, qui trouvaient leur origine dans la pensée d'Aristote. A cette manière de penser la dramaturgie, il en opposera une autre, la dramaturgie non aristotélicienne. Dans les lignes qui suivront, nous reviendrons sur les mécanismes et les enjeux de ces deux manières de penser la dramaturgie, chacune exerçant un rôle social différent.

4.3.1 Critique de la dramaturgie aristotélicienne

Brecht précise ce qu'il entend par dramaturgie aristotélicienne :

On peut englober sous le concept d' « aristotélicien » toute la dramaturgie occidentale, dans la mesure où il s'agit en l'affaire de représentations fondées sur l'imitation dans lesquelles non seulement les artistes imitent les hommes qu'ils représentent mais où aussi l'on produit, par un acte d'identification, une imitation des artistes et, partant, des hommes qu'imitent et représentent ces derniers.¹²

Quelques paragraphes plus loin, il précise qu'il étend cette appellation à toutes les dramaturgies qui provoquent cette identification, y compris celles qui ne font pas appel aux règles énoncées par Aristote. Evoquant *La Poétique* d'Aristote, Brecht concède reconnaître l'intérêt que peut représenter l'imitation et le plaisir que retire le spectateur d'oeuvres qui imitent des situations qu'il connaît. Le point capital sur lequel il s'oppose clairement à Aristote tient à la fin à laquelle le philosophe assigne la dramaturgie. Dans la conception aristotélicienne, l'imitation aurait pour fonction de susciter l'identification du spectateur à ce qu'il voit et de produire ainsi les conditions d'une *catharsis* - une purgation de l'esprit par un « sentiment par ailleurs sans égal de crainte et de pitié mêlées.¹³ » Le spectateur serait, après le spectacle, débarrassé de la crainte et de la pitié. Aristote va même (poussant cette logique jusqu'au bout) jusqu'à introduire une limitation dans la conception de la tragédie. Seules devraient rester les actions qui susciteraient la crainte et la pitié. Le principe d'identification est l'un des piliers de cette conception et part

12. *Ibid.*, p. 257.

13. HUYGHE, « *Les ouvertures du cinéma* », *op. cit.*, p. 118.

du principe que celui qui regarde un simulacre peut ressentir une émotion similaire à une scène qui se déroulerait devant lui dans la vie courante. La dramaturgie aristotélicienne joue donc sur la suggestion des émotions et suscite une réaction psychique particulière.

Pour Brecht, le théâtre ne doit pas être assigné à cette fonction de purgation de l'esprit et de confection des sentiments. Il va donc lui assigner une autre fonction, une fonction sociale. Le théâtre doit permettre aux spectateurs de connaître le monde et de développer une conscience critique des événements qui surviennent en son temps. Il a un caractère didactique, c'est-à-dire qu'il doit produire des situations d'enseignement et donner au spectateur la possibilité de connaître son monde. Il y a des phénomènes complexes dans l'évolution du monde (Brecht prend notamment l'exemple des luttes pour le pétrole, la guerre, la révolution, la justice, la question raciale, etc.) et bien souvent l'homme se trouve dans l'incapacité d'y faire face. Brecht travaillera donc, avec une économie de moyen, à des processus particuliers de mise en scène destinés à donner les moyens d'affronter ces phénomènes. Il orientera ses pièces et ses mises en scène vers une conception différente du théâtre, de sorte à éviter ce que la dramaturgie aristotélicienne vise, à savoir l'adhésion du spectateur à ce qu'il voit. L'auteur dramatique accuse la dramaturgie aristotélicienne de kidnapper le spectateur et de le sortir hors de son monde. Il travaille donc à inverser cette tendance.

Par quoi pouvait-on remplacer la crainte et la pitié, cet attelage classique, nécessaire à la réalisation de la catharsis aristotélicienne ? Si l'on renonçait à l'hypnose, à quoi pouvait-on faire appel ? Quelle attitude devait prendre l'auditeur dans les nouveaux théâtres si on lui interdisait l'attitude passive de l'homme qui, enfermé dans ses rêves, s'abandonne à son destin ? Il ne devait plus être enlevé hors de son monde pour être plongé dans le monde de l'art ; on n'avait plus à le kidnapper, mais au contraire à l'introduire, tous ses sens en éveil, dans son monde réel. Était-il possible, par exemple, de remplacer la crainte du destin par la soif de connaissance, la pitié par la volonté d'aider ? ¹⁴

Dans les représentations relevant de la dramaturgie aristotélicienne le spectateur voit la scène depuis un seul point de vue, il est alors contraint de se soumettre au sentiment de tel ou tel personnage de la scène puisque c'est le seul point de vue qu'on lui propose. Il se fond dans l'atmosphère

14. BRECHT, « *La Dramaturgie non aristotélicienne (1932-1951)* », *op. cit.*, p. 325.

qui est disposée pour lui. Dans ce type de pièce, les personnages ne changent pas, comme si leur destin était fixé d'avance. Le monde réel apparaît alors comme immuable et inchangeable. Dans ce cas de figure, rien n'est fait pour donner au spectateur de l'impulsion du changement, de modifier quoi que ce soit (en dehors de la pièce, dans le monde réel). En revanche, si les éléments de l'œuvre sont source d'étonnement pour le spectateur, la mise en scène ouvre dans l'esprit de celui-ci un questionnement sur le type de réaction qui convient : il a vu une réaction mais une autre réaction serait possible. Il pourra penser à ce qu'il voit, se demander s'il approuve ou non la réaction, avoir une idée, une émotion qui diverge de celle du personnage. Ce faisant, il n'est plus soumis à ce qu'il voit, au contraire la scène qui se déroule devant ses yeux lui donne matière à penser, il est plus libre. Ce procédé participe de ce que Brecht a appelé le mécanisme de distanciation, une manière de faire obstacle à l'identification. Il s'agit de présenter une situation de manière à ce que cette situation perde son caractère d'évidence. C'est par ce type de mécanisme que le théâtre peut donner au spectateur la possibilité d'avoir une attitude critique.

Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité.¹⁵

Brecht évoque également les raisons pour lesquelles certaines pièces qui ont eu vocation d'occasionner des changements dans les morales ont échoué à atteindre leur objectif. Il attribue l'échec au fait que ces pièces ont continué de perpétuer le modèle de la dramaturgie aristotélicienne. Se faisant, elles se sont adressées au cœur des auditeurs sans rien affecter des désordres sociaux qu'elles visaient. Pour lui, il est une manière de faire des pièces de théâtre qui modifient la conscience des auditeurs et travaillent à le mettre dans une situation de questionnement, de telle sorte que la pièce ait des répercussions sur les façons d'agir de cet homme. D'autres facteurs empêchent certaines pièces d'avoir des effets sur les conduites. Ainsi de l'appauvrissement auquel certains auteurs conduisent la langue. Brecht parle d'un démantèlement de la langue. Celle-ci, loin d'être l'apanage des formalistes, doit être le souci de toute personne engagée dans

15. *Ibid.*, p. 326.

une entreprise d'écriture littéraire. Il blâme les auteurs qui utilisent un jargon qu'ils prêtent à leurs personnages et qui ne renvoie à rien. Un tel appauvrissement de la langue a des conséquences sur la construction des personnages, qui perdent de l'épaisseur et semblent faits d'un même bloc. Pour Brecht, on ne peut pas déclarer qu'une pièce est bonne si elle est mal écrite. Un mauvais usage de la langue donne lieu à des personnages factices sans épaisseur et à des situations stéréotypées. Poursuivant son réquisitoire à l'encontre de la conception aristotélicienne de la dramaturgie, il relève le problème suivant : on demande à l'auteur de créer une sorte de monde à partir de celui qui existe - comme si présenter ce monde tel qu'il est n'était pas une tâche suffisante - de façon à produire des mécanismes d'identification, à susciter telle ou telle émotion. Les exigences liées à la mise en place du mécanisme d'identification, ont pour conséquence de déformer le monde alors re-présenté, celui-ci perd en authenticité. Brecht dénonce les pièces de son temps n'ayant donné à des grands sujets contemporains (« l'édification d'une industrie géante, les luttes de classes, la guerre, le commerce mondial, la lutte contre les maladies, etc. ») que la fonction d' « arrière-plan à sensation de quelque histoire sentimentale pour presse du coeur. ¹⁶ »)

Des propos de Brecht, il ressort que le théâtre a une fonction sociale : produire une conscience critique et donner au spectateur des occasions de se questionner à propos des phénomènes de son temps. On peut dire que la littérature vers laquelle on tend aurait aussi une fonction sociale. Quelle est-elle ? Quelle peut être la fonction sociale de la littérature à l'époque de l'informatique ? En quoi les propositions brechtiennes peuvent nous aider à concevoir une telle entreprise littéraire ? Celles-ci nous permettent d'orienter le travail, muni de plusieurs mots d'ordre : considérer les ressources propres de la littérature, la technique littéraire ; ne viser ni la représentation, ni l'identification dans l'évocation de notre rapport à l'informatique, mais plutôt sa distanciation. Ramené à la citation de Brecht précédemment évoquée, cela se traduirait ainsi :

« enlever à [notre rapport à l'informatique] tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité. »

16. *Ibid.*, p. 353.

4.4 Quelle tâche pour la littérature à l'époque de l'informatique ?

4.4.1 Alimenter la culture en produit narratif ou s'éloigner de l'utilité des récits

Au début du chapitre, nous avons mentionné la différence établie par Huyghe entre certaines productions qui « alimenteraient la culture en produit narratif » et d'autres types de productions qui « se seraient éloignées, voir même absentes de l'utilité des récits ». Nous avons tout au long de ce développement établi une critique à l'encontre de romans prenant l'informatique comme thème sans toutefois amener à une conscience d'un « état de choses ». Nous avons dit pour les décrire qu'il s'agissait de romans de divertissement ou encore de romans qui relevaient d'une affaire de « diffusion d'intrigue ».

Se pose maintenant la question de l'évaluation des productions littéraires. Il nous semble important de mettre en place des critères d'évaluation pour repérer parmi le champ des productions littéraires existantes celles qui ont pour fonction de divertir et celles qui auraient une autre fonction que nous décrivons ainsi : faire venir à la conscience des états de choses, par le biais d'un travail avec la langue. Nous nous demandons par conséquent à quelles conditions une œuvre littéraire peut exprimer l'esprit de son temps. Pour traiter d'un sujet du présent, d'un phénomène, d'une technique propre à notre temps comme l'est l'informatique, nous avons vu que le recours à des attelages classiques comme les opérations de représentation était à exclure. S'intéresser à la manière dont les écrivains peuvent se saisir de thèmes comme l'informatique et se demander quel traitement ils leur offrent revient à se poser des questions beaucoup plus vastes. C'est se demander comment la littérature peut parvenir à restituer quelque chose de nos expériences du monde à un moment donné. C'est se positionner pour des façons d'écrire qui, cherchant à porter dans un dire quelque chose de ces expériences, imposent des modes de ruptures. Que serait une littérature du présent et à quoi la reconnaît-on ? Comment des ouvrages qui offriraient à l'informatique un traitement classique peuvent en venir à se trouver valorisés, comme appartenant à une littérature qui exprimerait l'esprit de son temps ?

Dans un ouvrage consacré aux rapports entre la littérature, la mémoire et le présent, Tiphaine Samoyault fournit des éléments d'explication. Pour pouvoir véritablement proposer une mémoire de son temps, l'écrivain doit s'affranchir des valeurs temporaires du présent, pour atteindre ce qu'il y a d'immuable dans le présent. Elle constate pourtant que les critères culturels ou esthétiques nécessaires à la reconnaissance d'une littérature au présent ont cédé la place à des critères économiques. Ce qui de nos jours contribue à la reconnaissance de telle ou telle littérature est fonction des chiffres du marché du livre, des prix littéraires et des succès organisés par la chaîne du livre. A rebours d'une littérature caractérisée par une conformité à son temps, l'auteure soutient une littérature qui propose une « mémoire du présent ». Samoyault insiste pour dire qu'établir des critères de différenciation des productions littéraires ne consiste pas à évaluer telle ou telle œuvre sur la base d'un jugement de goût, mais bien à montrer que des textes sont différents et qu'ils n'entretiennent pas la même relation au présent. Elle explique que les œuvres appartenant à la modernité littéraire s'inscrivent dans un champ de tension avec les œuvres réputées conformes aux lois de l'art romanesque, à son unité et à sa cohérence :

[...] toute culture, tout présent, ont besoin d'objets qui leur ressemblent, qui les confortent et les réconfortent. C'est une des tâches de l'art, et de la littérature, que d'offrir ce miroir aux alouettes. Créer des signes rassurants qui soient aussi des produits lisses, attendus. Attendus parce que déjà là. Voilà les moments où production et réception se répondent favorablement, ce qui n'a rien d'étonnant. [...] Entendons-nous bien : lorsque je dis qu'il s'agit là d'une des tâches de l'art, ce n'est ni par ironie, ni avec regret. Il n'y aurait pas d'art s'il n'assumait aussi cette fonction. Et la modernité n'existerait pas si elle ne venait creuser dans ce bloc de la culture présente, lui opposer des obstacles, faire scandale, littéralement, étymologiquement (le *skandalon* étant à l'origine cet obstacle malencontreusement placé sur le chemin et venant gêner la marche).¹⁷

Dès lors, « faire du nouveau, s'inscrire dans une modernité, c'est ajouter quelque chose à la mémoire qui dérange ». Pour différencier une littérature qui proposerait une mémoire du présent des productions attendues, l'auteure propose de penser des critères pour « tenter de dire en quoi un

17. Tiphaine SAMOYULT, *Littérature et mémoire du présent*, Auteurs en question, Nantes, Ed. Pleins feux, 2001, p. 14-15.

texte est littéraire et par quelles voies il impose des modes de ruptures ». Ces quatre critères¹⁸, nous les reproduisons ici dans les grandes lignes :

1. Le rapport d'un texte à son genre : dans quelle mesure telle ou telle œuvre présentée comme roman s'inscrit-elle dans l'histoire du roman, porte-elle une mémoire de cette histoire, l'infléchit-elle à sa manière ?
2. L'énonciation consciente : [...] la présence d'un discours interne, sur le fait d'écrire et le comment écrire, comme chez Roubaud (*Mathématique* :) ou comme plus tôt chez Proust ; par la présence d'un discours externe (préface, postface, etc.) ; par le jeu du croisement des personnes grammaticales (Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*) ; par un dédoublement de la voix du narrateur (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*) ; par d'autres procédés critiques qui déconstruisent ou non la narration, qui témoignent en tout cas d'une conscience du risque du récit. Pourquoi raconter ? Au nom de quoi le fait-on ? « Je » est-il un autre ? Ce critère permet déjà de distinguer les œuvres des textes qui ne se posent aucune de ces questions [...].
3. Le jeu de l'ancrage et du désancrage : un texte est littéraire (ce qui ne préjuge évidemment pas de sa qualité) à partir du moment où il s'inscrit dans la littérature présente ; mais, en outre, un texte est littéraire à partir du moment où il s'inscrit dans la littérature passée présente, à venir. [...] L'ancrage dans son temps peut se traduire par des choix externes, par exemple des lieux de publication : c'est un acte différent de publier chez P.O.L ou chez Plon, chez Julliard ou chez Verdier, chez Gallimard ou aux Éditions de Minuit. [...] L'ancrage se repère aussi à des choix internes, notamment à la situation du texte dans les questions où les débats de la modernité qui touchent, entre autres, à la déconstruction, à l'« existence » du personnage, au sujet (qui dit « je » ?), à la réécriture.
4. Le travail du langage : ne pas seulement écrire les impressions communes, ce que tout le monde reconnaît, ne pas peindre simplement des personnages stéréotypés aux identifications trop aisées, mais

18. *Ibid.*, p. 18-21.

tenter d'imposer une différence. Le risque du nouveau correspond à cela : non à l'originalité pour l'originalité, mais à une présence de l'hétérogène qui surprend, déplace et met en oeuvre une vision nouvelle.

S'il y a rupture, s'il se produit un dérangement dans les œuvres littéraires, c'est également, comme l'explique Pierre-Damien Huyghe, parce que les expériences humaines proprement modernes ne sont pas ouvertes dans leur principe à la représentation. Le terme « moderne » qualifie un art, une technique, un savoir-faire, ou une science, dans l'état où l'ont porté un certain nombre d'inventions récentes. Le philosophe rappelle que pour Baudelaire, l'enjeu de la modernité était de manifester la beauté du moderne, de montrer la part esthétique d'une technique. Or, la réalisation du projet de modernité implique une rupture avec l'idée même d'art telle qu'elle prévalait jusqu'alors, idée qui tenait au principe de représentation telle que nous l'avons explicité au début du chapitre. Au fil de ces réflexions nous sommes menés à nous acheminer de plus en plus précisément vers une autre idée de la littérature, une idée de la littérature que nous voudrions soutenir, au nom de quoi nous nous engagerons dans une entreprise littéraire, une littérature détachée du régime représentationnel des arts, une littérature qui « n'entreprend pas de remettre en forme, de recomposer, de ré-enchaîner des histoires déjà faites ». De cette autre littérature, Huyghe établit les enjeux :

Le champ de sa méthode est la langue, non pas le déploiement des pouvoirs de cette dernière, mais son appareillage, son travail pour qu'elle donne demeure à des phénomènes jusque là anonymes. De là son enjeu. La littérature délivre le non-dit du monde dans les signes. Sa valeur est la signifiante. Dans une culture qui ne la tient pas pour rien, la représentation devient secondaire et avec elle l'idée qu'un récit élaboré avec art puisse avoir plus de plausibilité et, en tout cas, d'efficacité ou de vérité pratique qu'un premier recueil d'événements déjà attestés dans la mémoire de témoins. La littérature, parce que son travail est d'enregistrer dans la langue, n'a pas le déjà notifié, le déjà formulé, le déjà raconté pour matériau. Partant, elle ne saurait atteindre les buts classiques des arts de représentation.¹⁹

Pour caractériser plus précisément cette autre conception de la littérature qui naît de la mise au travail d'une langue, nous proposons de nous pen-

19. HUYGHE, « *Les ouvertures du cinéma* », *op. cit.*, p. 119-120.

cher sur les réflexions du philosophe Maurice Merleau-Ponty, portant sur le travail spécifique opérée avec le langage dans le champ de la littérature.

4.5 La littérature comme travail avec la langue

4.5.1 Le pouvoir expressif mis en défaut

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'expérience des objets techniques informatiques occasionne une nouvelle modalité du choc. Des enregistrements et d'autres opérations se produisent par le jeu des appareils sans qu'il ne soit donné à l'individu l'occasion de les apercevoir. Quelque chose nous échappe. Ceci explique les difficultés que nous rencontrons dès lors que nous cherchons à dire ce qui arrive avec ces techniques informatiques. Ce qui se trouve mis en défaut ici, c'est notre capacité expressive, notre capacité à assigner nos expériences avec l'informatique. Evoquant les techniques du cinéma et de la photographie, P.-D. Huyghe remarque qu'avec elles déjà, quelque chose paraît : « l'occasion d'un certain vide dans la capacité routinière à assigner l'expérience ». Or, ce vide, déclare Huyghe s'appuyant sur les propos de M. Merleau-Ponty, c'est « ce qui motive une parole essentielle, une parole qui écrit quelque chose dans la langue et modifie l'état et les capacités de cette dernière », c'est ce qui permet « à tout sujet d'engager une activité pour tenter de combler [...] la défaillance du pouvoir d'assignation. Cette activité, c'est ce que Merleau-Ponty appelait, profondément, une parole²⁰ ».

Comment ce « on ne sait quoi » ayant trait aux expériences de l'informatique dont on cherche à rendre compte peut donner lieu à un acte expressif ? Comment pourrait-on parvenir à faire s'acheminer vers la parole quelque chose qui en premier lieu nous échappe ? La lecture des travaux que le philosophe M. Merleau-Ponty²¹ a consacré à l'étude du fonctionnement de la parole dans la littérature permettra de nous mettre sur la voie, en déliant un certain nombre de problèmes liés au passage de l'expérience au langage. Ici ce qu'on vise à ex-primer, c'est une part de notre expérience de l'informatique. A cette visée, le philosophe donne

20. Pierre-Damien HUYGHE, *Le cinéma avant après*, Grenoble, De l'incidence éd., 2012, p. 25-26.

21. Maurice MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969 et Maurice MERLEAU-PONTY, « Sur la phénoménologie du langage », in : *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1965

le nom « d'intention significative²² ». Cette intention est d'abord muette, c'est un vide à combler par des mots. Il s'agit alors d'exprimer de quoi il y a vide. Au départ, ce qui est visé est flou et empreint d'indéterminé. Le philosophe déclare que c'est en se livrant à une opération expressive que l'on parviendrait à prendre conscience de manière plus précise de ce que l'on vise. Pour donner corps à cette intention significative, il appartient à l'écrivain de puiser dans le système de signification disponible qu'est la langue. La puissance du langage tient dans sa capacité à ordonner un nombre fini de signes, de tournures, de mots pour leur faire dire ce qu'ils n'ont jamais dit jusqu'alors. Il y a plusieurs manières de faire usage de la langue. Le philosophe distingue un usage conventionnel de la langue, d'un usage plus poétique et/ou littéraire. Dans l'acte de communication, dit-il, nous nous attachons à des signes choisis et des significations définies à dessein, mais en recourant ainsi aux significations préétablies. On ne dira jamais plus que ce qu'on a convenu de leur faire dire.

La pensée se sait et se suffit ; elle se notifie au dehors par un message qui ne la porte pas, et qui la désigne seulement sans équivoque à une autre pensée qui est capable de lire le message parce qu'elle attache, par l'effet de l'usage des conventions humaines ou d'une institution divine la même signification aux mêmes signes.²³

La plupart du temps, nous avons recours (en situation de communication) à ce que le philosophe appelle un langage constitué,²⁴ un langage qui porte en lui des expressions déjà acquises, déjà instituées, un sens direct qui correspond point par point à des tournures, des formes et des mots qui sont par l'usage investis de significations communes. Dans cette conception du langage, les signes recouvrent exactement l'intention. Nous y avons recours pour faire circuler des messages, mais ces messages ne portent rien, ils sont seulement l'occasion pour chacun de faire attention à ce qui était déjà su. Cet usage de la langue est déterminé par le souci de se faire comprendre de façon unilatérale de son interlocuteur. On cherche à ce que la personne à laquelle on s'adresse saisisse immédiatement ce qu'on a voulu lui signifier. Dans cette conception de la langue les notions d'implicite et d'équivocité disparaissent au profit d'une communication efficace. Dès lors, la communication n'est qu'apparente étant

22. *Ibid.*, p. 82.

23. Idem, *La prose du monde*, op. cit., p. 12.

24. *Ibid.*, p. 22.

donnée qu'elle ne nous apprend rien de neuf, nous avons déjà « par devers²⁵ » nous la signification des signes qu'elle nous présente.

La littérature, elle, fait un tout autre usage du langage, l'écrivain a recours à des significations disponibles mais il leur fait rendre des « sons étranges²⁶ ». L'intention significative va chercher dans le monde de signes et des significations disponibles un équivalent. À partir d'un « langage constitué », il élabore un « langage constituant », un langage qui se trouve décentré et privé de son équilibre pour s'ordonner à nouveau et donner au lecteur ce qu'il ne savait ni penser, ni dire. Merleau-Ponty dira de l'écrivain qu'il produit des « déviations » par rapport à l'usage commun du langage. Une nouvelle signification peut arriver quand l'écrivain, par un arrangement de signes inédits, propose une configuration nouvelle. Ainsi un mot peut acquérir, en fonction de sa position dans la phrase (sa position par rapport à d'autres mots), une valeur linguistique particulière. Si la langue est un système composé d'un nombre fini de signes, le nombre de combinaisons lui, est inépuisable. L'écrivain est celui qui va « tourmenter ces instruments²⁷ » et élaborer de nouvelles tournures pour accomplir des opérations expressives. L'homme qui écrit, déclare Merleau-Ponty, ne se contente pas de continuer la langue qu'il a reçue, de redire des choses déjà dites, il veut réaliser la langue tout en détruisant les significations languissantes et convenues. Il faut se priver de toute signification déjà instituée, revenir à la situation de départ d'un monde non signifiant et se demander comment un objet, une circonstance se mettent à signifier et sous quelles conditions. Ces nouvelles significations résultent du commerce que l'écrivain entretient avec les mots eux-mêmes. La parole vraiment expressive (et tout le langage dans sa phase d'établissement) tâtonne autour d'une intention de signifier, elle ne viendra jamais complètement combler le vide, elle ne se réalisera jamais tout à fait car pour qu'une chose soit dite, il faut qu'elle ne se réalise jamais tout à fait.

25. *Ibid.*, p. 83.

26. *Ibid.*, p. 21.

27. *Ibid.*, p. 66.

4.5.2 Vertu des opérations expressives : introduire le lecteur dans un lieu de pensée étranger

Décrivant son expérience de la lecture d'un roman de Stendhal, Merleau-Ponty évoque les effets que peuvent produire les opérations expressives dans l'esprit du lecteur. La communication littéraire permettrait d'engendrer des changements dans la conscience du lecteur. Par un certain usage de la langue, l'écrivain peut l'introduire dans un univers de sens particulier, un lieu de pensée où il ne s'était jamais aventuré auparavant.

A la faveur de ces signes dont l'auteur et moi sommes convenus, parce que nous parlons la même langue, il m'a fait croire justement que nous étions sur le terrain déjà commun des significations déjà acquises et disponibles. [...] Puis insensiblement, il a détourné les signes de leur sens ordinaire, et ils m'entraînent comme un tourbillon vers cet autre sens que je vais rejoindre.²⁸

Stendhal se sert des mots dont tout le monde se sert mais entre ces mains ces mots ont subi une « torsion secrète », il leur fait acquérir de nouvelles significations. A mesure que de nouvelles significations apparaissent, le lecteur est amené au fil du texte dans une autre perspective, une perspective qu'il n'avait peut-être alors jamais envisagée, celle de l'écrivain. Ces significations l'introduisent dans un univers où le rapport des choses entre elles et l'ordre de relation dans lequel elles se trouvent n'est pas celui auquel sa perception courante des choses l'avait habitué. Cette manière de parler inhabituelle agirait comme une interpellation au lecteur.

S'exprimer, c'est donc une entreprise paradoxale, puisqu'elle suppose un fond d'expressions apparentées, déjà établies, incontestées, et que sur ce fond la forme employée se détache, demeure assez neuve pour réveiller l'attention.²⁹

4.5.3 De l'expérience à l'expression : les déformations entraînées par le passage à la langue

Nous l'avons vu précédemment, quand un écrivain entreprend de porter dans un dire une intention significative, il puise dans les significations disponibles mais ce qu'il a à dire ne s'y trouve pas déjà. Il va produire

28. *Ibid.*, p. 18.

29. *Ibid.*, p. 51.

une torsion du langage, un nouvel arrangement. Se faisant, il arrive un double mouvement (que Merleau-Ponty nomme le « bougé »), c'est d'une part l'intention significative qui va bouger en fonction des mots que l'écrivain rencontrera au cours du tâtonnement dans la recherche de l'expression, d'autre part c'est aussi l'appareil du langage qui bouge en présence de cette intention. Le système expressif ne suit pas un plan. L'écrivain s'achemine vers l'expression par tâtonnement. De là, la langue qui se forme peut trouver son origine dans quelques données accidentelles et imprévues. Il appartient alors à l'écrivain d'accueillir ces accidents linguistiques par lesquels un mot en vient, dans une certaine configuration de la phrase, à signifier autre chose que les signifiants auxquels il se voit généralement associé. Ce bougé (ces successives transformations) sont salutaires pour les langues, dont Merleau-Ponty dit qu'elles sont « secrètement affamées³⁰ » de changement qui leur donnent le moyen de se rendre expressive à nouveau. Ces déformations que l'on fait subir à une idée ou un objet dès lors qu'on cherche à les faire s'acheminer dans une parole, l'écrivain Claude Simon en a clairement rendu compte quand à l'occasion d'un entretien, il a été invité à s'exprimer sur l'opération descriptive. Il commence par réfuter une idée répandue de l'opération de description.

[...] pour la plupart des gens, décrire, c'est montrer, c'est faire voir, ou reproduire fidèlement au moyen des mots un objet, un paysage ou un personnage, d'une façon qui permette au lecteur une certaine reconnaissance. Nous retrouvons là l'idée de quelque chose qui préexisterait à l'écriture, qui lui serait antérieur, qui servirait en somme de modèle et que l'écrivain représenterait, qu'il copierait en somme.³¹

Comme Merleau-Ponty, Claude Simon insiste sur le fait que ce qu'il y a à dire ne se trouve pas déjà dans les significations disponibles. Il dresse l'inventaire de tout ce qui est susceptible de transformer l'objet, l'idée ou la situation initiale au cours de l'opération descriptive. Premièrement il rappelle que le romancier, comme tout homme, a une perception imparfaite de la réalité. Deuxièmement c'est la mémoire qui transformera cet objet. A ce stade là, remarque-t-il, il est vain de considérer que l'objet

30. *Ibid.*, p. 51.

31. « Entretiens avec Claude Simon », in : *L'en-je lacanien* n°8 (2007/1), URL : www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2007-1-page-165.htm, par. 22.

décrit corresponde à l'objet perçu. Troisième source de perturbation : le langage. Le langage étant linéaire, il doit se dérouler au long du temps. L'écrivain est donc forcé d'énumérer dans une succession ce qui se présente pourtant de manière simultanée à la perception. Quatrième point : l'effet des connotations des mots sur l'objet.

[...] si pour décrire le paquet de Gauloises qui se trouve sur mon bureau, j'emploie par exemple les mots : rectangulaire, bleu, casque, ailes. . . , je fais aussitôt surgir dans l'esprit du lecteur toute une série d'images, de concepts : figure géométrique, mer, le ciel, une fleur, du métal, du bronze, des bruits d'armes entrechoquées, des plumes, des oiseaux, etc., qui vont constituer son environnement ou son contexte dans le monde mental, et qui n'ont rien à voir avec l'environnement, le contexte de l'objet décrit, c'est-à-dire le paquet de cigarettes qui, sur mon bureau, était entouré de gommes, de crayons, d'un cendrier, d'une boîte de trombones, de carnets, etc.³²

A cela s'ajoute la considération des règles de composition syntaxique que l'écrivain sera tenu d'observer. Contrainte par ces règles, l'intention du romancier ou du descripteur se trouvera une nouvelle fois transformée. L'ensemble de ces facteurs explique que ce qui sera porté dans la langue sera non seulement complètement différent de l'objet réel, ou de l'objet perçu, mais encore de l'intention première de l'écrivain.

4.5.4 Façon d'écrire et manière de voir

Comme Claude Simon l'a justement relevé lorsqu'il se livre à une pratique littéraire, l'écrivain convoque ce qui s'est donné à lui par les sens de façon imparfaite. De ces propos, il ressort que la manière d'écrire est nécessairement liée à la manière de voir et de sentir. Intéressons-nous aux relations entre manière de voir et façon d'écrire, examinons comment une façon d'écrire est sous-tendue par une façon de voir et de penser, et comment cette façon de voir peut se trouver soutenue, à son tour, par une façon d'écrire. Ce « en quoi » une manière de voir et de sentir les choses advient dans le texte, c'est du langage. Cette imbrication entre manière de voir et façon d'écrire est également évoquée par l'écrivain Pierre Bergounioux qui définit le style comme « la transcription littérale de ce que

32. *Ibid.*, par. 22.

nous voyons³³». Pour l'écrivain, il faut d'une part, tenir compte du fait que « généralement, [il] n'est pas le maître de ce qu'[il] voit, c'est un peu le hasard, [il] est venu ici à tel moment et les choses se sont découvertes à [lui] ou ne se sont pas découvertes à [lui] » et que d'autre part, quand il tente de solliciter la langue pour exprimer ce qui s'est découvert à lui, il peut hasarder une formulation qui est une tentative d'abord incertaine³⁴. Pour Michel Deguy, écrivains et artistes peuvent être considérés comme « des professionnels du voir-les-choses³⁵ » à qui l'on demanderait non seulement de donner leur vue, c'est-à-dire de donner l'exemple de ce que donne à voir le cours des choses (« quel spectacle offrait la chambre, la situation, le monde ou une partie du monde »), mais encore à l'aide de quoi, par quels moyens et selon quelle méthode optique ils voient les choses. Partant de là, demander à un écrivain comment il voit les choses reviendrait à lui demander d'explicitier sa méthode poétique. Dans la pratique de la littérature le voir et le sentir se trouvent soutenus par une *tekhne*. C'est au moyen des mots, et en mettant en œuvre une technique littéraire particulière que l'écrivain voit et sent.

Pour illustrer cette particulière technicité, nous avons choisi de nous pencher sur quelques textes de Francis Ponge. La production littéraire que nous avons choisi d'approcher n'appartient pas au présent chronologique, son auteur n'est plus parmi nous. Elle ne peut par conséquent pas traiter directement des problèmes spécifiques à notre temps, encore moins de l'informatique. Cependant, parce qu'elle a imposé des voies de rupture dans son champ, qu'elle témoigne d'un travail particulier avec la langue, qu'elle pose les questions de l'énonciation consciente, du rapport du texte à son genre et qu'elle pratique le jeu de l'ancrage et du désancrage, cette production va jouer le rôle d'embrayeur, pour nous qui sommes attachés à approcher ce que peut être une mémoire du présent. De cette œuvre, nous ne ferons pas l'analyse pour la copier ou nous identifier à son auteur. Bien davantage, comme le dit Paul Klee : « nous

33. Pierre BERGOUNIOUX, in : *Bouvard et Pécuchet veulent écrire un livre*, France culture, Surpris par la nuit, émission diffusée du 4.04.2006 au 6.04.2006, retranscription par nos soins.

34. Pierre Bergounioux signale que la figure de style désignant cette façon d'écrire où serait apparente l'incertitude qui se trouve entre l'expression et ce qui s'est donné à nous par l'expérience s'appelle l'épanorthose

35. Michel DEGUY, « Comment je vois les choses »

[examinerons] les chemins qu'a empruntés un autre lors de sa création afin que, par la connaissance de ces chemins, nous parvenions à nous mettre en route nous-même³⁶».

4.6 Francis Ponge : écrivain producteur

On a, à plusieurs reprises, mentionné la difficulté à exprimer le rapport de l'homme aux objets techniques informatiques. Ces rapports sont d'une complexité confondante. Exprimer les rapports de l'être humain à ces objets techniques informatiques paraît trop difficile, trop chargé de significations inédites. Ce vertige qui vient devant la difficulté à exprimer ce qui touche de manière directe à l'homme, l'écrivain Francis Ponge l'a éprouvé. Si nous nous intéressons maintenant à lui, c'est qu'il a tenté de palier les difficultés de ce vertige de l'expression, en mettant au point un certain nombre de remèdes tout à fait intéressants. Les textes qu'il livre à propos de sa pratique d'écriture et dans lesquels il explicite des méthodes³⁷ qu'il a développées pour se tirer des problèmes relatifs à l'être et au langage peuvent être d'un grand secours pour qui se trouve confronté à des situations de défaut d'expression. L'écrivain est connu pour avoir livré sur les objets les plus quotidiens des descriptions qui les ont fait paraître sous un jour nouveau. Le recueil *Le parti pris de choses* dévoile notamment les qualités insoupçonnées d'une multitude d'objets, ainsi de l'huître, du galet, de la mousse ou encore de l'orange³⁸. S'il s'est intéressé de si près aux choses, c'est parce qu'elles sont pour lui un remède au trouble dans lequel il fut jeté quand il s'est d'abord essayé à parler directement de l'être humain.

Que fait un homme qui arrive au bord du précipice, qui a le vertige ? Instinctivement, il regarde au plus près [...] C'est simple, c'est la chose la plus simple [...] L'homme qui vit ce moment-là, il ne fera pas de philosophie de la chute ou du désespoir [...] il parle

36. Paul KLEE, *Paul Klee, cours du Bauhaus : Weimar 1921-1922 : contributions à la théorie de la forme picturale*, Éd. des Musées de Strasbourg et Hazan, 2004.

37. Francis PONGE, « Méthodes », in : *Oeuvres complètes.1*, sous la dir. de Bernard BEUGNOT, Paris, Gallimard, 1989 et Francis PONGE, « Pratique d'écriture ou l'inachèvement perpétuel », in : *Oeuvres complètes.2*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002

38. L'auteur rapporte que le travail qu'il fait sur les objets est assez proche d'un exercice qu'on faisait naguère dans les classes d'école et qui s'appelait "la leçon de choses".

de tout, mais pas de cela, il porte son regard au plus près. *Le parti pris des choses*, c'est aussi cela [...] On regarde très attentivement le caillou pour ne pas voir le reste.³⁹

Cette tactique du poète consiste à placer les choses sensibles, les objets les plus humbles et les plus familiers au premier plan pour, comme le souligne Michel Collot, « suspendre l'interrogation sur leurs significations et sur leurs finalités⁴⁰ ». Dans son introduction au *Parti pris des choses*, Ponge explique qu'il s'est attaché à « faire parler les choses, puisqu'[il] n'a pas réussi à parler de [lui-même]⁴¹ ». Pour décrire un objet, le poète explique qu'il commence par placer l'objet au centre de ses préoccupations et se met à y penser avec ferveur. Tout de ce qui est pensé à propos de cet objet, Ponge le prend en compte, surtout ses qualités les plus ténues, les moins habituellement proclamées, celles qui apparaissent comme « arbitrairement puériles ». Il s'attachera justement à expliciter les qualités de ces objets qui sont habituellement passées sous silence. L'attention qu'il leur porte les forme dans son esprit comme des « compos de qualité informulée », et son esprit « renaît » par la nomination de ces qualités. C'est en s'appliquant aux choses que le sujet apprend à se connaître. Pour rendre compte de ces qualités inédites, le poète, l'écrivain doit aussi renouveler les mots, trouver une langue « qui fasse droit aux qualités sensibles et affectives révélées au contact des choses » et déjouer les automatismes linguistiques. Il doit recourir aux mots pour exprimer sa sensibilité au monde extérieur.

4.6.1 Exposer des façons d'écrire

A plusieurs reprises, Ponge a publié différentes versions d'un même texte. Les textes « Comment une figue de parole et pourquoi » et « La fabrique du pré » relèvent de cette démarche. Dans la forme généalogique et fragmentaire de ces textes se découvre la matérialisation d'un cheminement qui mène à la formulation d'un objet. Le lecteur peut alors suivre les différentes étapes qui mènent le poète à formuler la qualité différentielle des objets qu'il s'agit de convertir en parole. Ce mode de

39. PONGE, « *Méthodes* », *op. cit.*, p. 649.

40. Michel COLLOT, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991, p. 47.

41. PONGE, « *Pratique d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* », *op. cit.*, p. 1032.

publication contribue à situer Ponge du côté des écrivains producteurs dont parlaient Brecht et Benjamin, des écrivains qui rendent compte des problèmes rencontrés au moment de l'écriture et qui développent une « technique extra-individuelle ⁴² », c'est à dire une technique dont tous les écrivains pourront disposer.

4.6.2 Découvrir l'existence d'un objet dans le texte

« Comment une figure de parole et pourquoi » fait apparaître petit à petit le chantier de l'écriture et les circonstances de la formation du texte. Se dégage le patient et long travail d'écriture entrepris par Ponge pour parvenir à découvrir l'existence de la figure dans le texte. Cette formule mérite quelques éclaircissements. Ponge disait qu'il considérerait que le monde des choses extérieures et le monde du langage étaient deux mondes séparés et étanches et qu'il fallait, si l'on voulait rendre compte de la réalité d'une chose, parvenir à faire exister cet objet dans le texte. Ainsi, l'expression « figure de parole » renvoie moins à la figure du monde extérieur qu'à la figure qui naît au fil des mots que le poète convoque pour découvrir son existence dans le texte.

4.6.3 « Le regard de telle sorte qu'on le parle »

Ponge explique que sa méthode consiste à dire, dans tel ou tel texte qu'il écrit à propos d'un objet, comment cet objet vient à ses sens, comment il vient au regard, et comment jouissance des sens ou jouissance de la formulation peuvent aller de pair. Pour faire parler le regard, il a recours à deux types de mécanismes d'écriture. ⁴³ Il lui arrive de partir du nom de l'objet qu'il va décrire, de considérer son nom, et de travailler à partir de sa sonorité et de ses significations. A l'inverse, il peut également considérer que la chose sur laquelle son attention se porte n'est pas nommable, qu'elle est d'une irréductible opacité, et que les substantifs qui lui sont habituellement associés ne permettent en rien d'approcher le propre de cette chose. Dans « La fabrique du pré », plusieurs versions d'un même texte coexistent. Ponge cherche à fabriquer un pré par les mots, à le faire sourdre de la page. Il ne s'agit pas de restituer un pré

42. BRECHT, « *La Dramaturgie non aristotélicienne (1932-1951)* », *op. cit.*, p. 275.

43. PONGE, « *Méthodes* », *op. cit.*, p. 532.

dans un souci de fidélité à la réalité, mais de partir de sa perception sensible du pré et de chercher la vérité du pré dans le texte. Il s'agit de s'occuper de la matière verbale, comme un peintre s'occupe de la matière picturale pour s'approcher de la vérité du pré par les mots. Ponge fait un parallèle entre la peinture et l'écriture. Le peintre, s'il devait peindre un pré se servirait du vert, et à un moment, libéré du souci de fournir une représentation fidèle à la réalité, travaillerait à ses couleurs non plus pour donner une reproduction du pré fidèle à la réalité mais, par un travail avec les couleurs, pour s'approcher au plus près du pré tel que sa perception sensible en a été imprégnée.

4.6.4 « Ecrire hors des significations »

Ponge reproche aux écrivains de s'attacher à vouloir exprimer une idée et de chercher les mots les plus adéquats, l'expression la plus juste pour exprimer une idée. Dans cette manière d'écrire, le langage est instrumentalisé, mis au service de la juste expression de l'idée. Pour Ponge il ne faut pas chercher à vouloir exprimer une idée. On peut juste prendre un objet à décrire sans savoir d'avance ce qu'on veut dire de cet objet. C'est dans le travail avec les mots que peuvent naître les qualités et les propriétés particulières de l'objet. Le projet de Ponge consiste à entreprendre d'écrire « en dehors des significations⁴⁴ ». Cela veut dire qu'il écrit hors des significations communes auxquelles sont assignées les choses, et que dans son travail, le cours de l'écriture n'est pas orienté par un vouloir dire quelque chose.

4.6.5 Vers un ordinateur de parole

Il s'agit alors pour nous, qui voulons entreprendre de porter dans un dire notre expérience de l'informatique, de partir des objets techniques, de les décrire, de s'attacher à relever les qualités particulière d'un ordinateur, d'un terminal mobile, d'un moteur de recherche, d'un data-center, etc., de les placer au centre de nos préoccupations et progressivement d'entreprendre un patient travail d'écriture pour découvrir ce que serait par exemple un *ordinateur de parole*, c'est à dire quelle existence pourrait prendre l'ordinateur dans le texte. Et il se pourrait qu'au cours de

44. Idem, « [Pratique d'écriture ou l'inachèvement perpétuel](#) », *op. cit.*, p. 1003.

ce travail, on s'aperçoit que ces objets techniques, autour desquels de nombreuses choses ont déjà été dites, peuvent donner lieu encore à quantité de déclarations inédites. Pour cela la méthode de Ponge, consistant à s'attarder sur les objets les plus proches et les plus familiers, nous a paru exemplaire.

Chapitre 5

L'informatique comme outil pour la littérature

5.1 Remarques générales sur les modes de l'écrit et du numérique

5.1.1 Introduction

Depuis l'invention de l'imprimerie, les formes de l'écrit se sont principalement attachées au livre. Aujourd'hui, concomitamment à l'apparition des technologies informatiques, de nouveaux supports d'affichage de l'écrit apparaissent. Le texte n'est plus indissolublement lié au livre. L'histoire de l'écriture et de la lecture est aussi celle d'objets techniques ayant rendu ces pratiques possibles. A chaque objet technique déterminant les formes de l'écrit une culture s'est manifestée. Au sein de ces différentes cultures, des usages et des modes de sensibilité particuliers configurent pour l'être humain au monde un rapport singulier à l'espace et au temps. Nous sommes dans une phase de cette histoire où deux techniques coexistent et se partagent la culture de l'écrit : le livresque et le numérique. Souvent la question du passage de la culture livresque à la culture numérique de l'écrit est traitée comme un simple changement de support. Un changement qui ne va pas sans soulever un certain nombre de problèmes réels, notamment dans l'économie de la chaîne du livre et du droit d'auteur. Mais ce qui s'opère dans le passage du livresque au numérique dépasse le simple changement de support et amène des questions autrement plus vastes. A l'occasion d'un séminaire de méthodologie destiné à un groupe d'étudiants en design ¹, Huyghe a proposé d'accorder de l'attention au « passage du livresque au numérique ». Cette formule a le mérite de poser entre les deux termes, le terme de « passage » sus-

1. *Du livresque au numérique*, séance du séminaire "Méthodologie de la recherche", Master 2 "Design et Environnements", année universitaire 2012/2013, enregistrement et retranscription par nos soins

ceptible de revêtir aussi bien une connotation temporelle que spatiale. Dans les débats qui touchent aux métamorphoses de l'écrit à l'époque du numérique, c'est souvent la connotation temporelle qui l'emporte et avec elle, la tendance à penser que le livresque relèverait bientôt du passé et qu'il serait remplacé par le texte numérique, tendance qui aurait pour conséquence de limiter un certain nombre de perspectives susceptibles d'être contenues dans la relation entre le livresque et le numérique. En revanche, envisager le terme dans sa connotation spatiale permet de s'intéresser aux voies d'accès et d'échanges qui peuvent être ménagées entre les deux techniques étant donné, comme l'affirme Yves Jeanneret, que l'arrivée du numérique ne marque en rien la fin de la culture livresque. Il s'agirait alors de penser les rapports entre le livresque et le numérique en se gardant de sacraliser la littérature du livre ni de nier les bouleversements induits par le numérique. On peut distinguer au moins quatre manières de produire l'écrit aujourd'hui :

1. Premièrement, des façons de faire qui ressortent du livresque sur le support livre. La majorité des textes qui paraissent aujourd'hui ont été pensés pour le format d'un volume qui réunit une succession de pages.
2. Deuxièmement, des façons de faire qui ressortent du livresque sur le support numérique. C'est le cas par exemple des e-books. Ce sont des textes numériques dont l'allure et le mode de parution n'ont pas été pensés spécifiquement pour ce support d'inscription. En témoigne l'adoption du modèle de la page propre à la culture livresque.
3. Troisièmement, des façons de faire qui sortent du livresque sur le support numérique. C'est le cas par exemple de ce que Jeanneret a appelé les « écrits d'écran », des écrits pensés pour être diffusés sur un écran et non plus sur une page, où l'on passerait d'un fragment de texte à un autre en cliquant sur des hyperliens.
4. Enfin, quatrièmement, des manières de faire qui sortent du livresque sur le support livre. Et on peut évoquer alors des tentatives, des chemins frayés de longue date par des écrivains qui ont écrit des textes déposés dans des livres, mais formés de telle sorte que l'expérience de lecture qui en découle est une expérience

qui ne repose pas sur l'architecture linéaire constitutive du mode majeur de la culture livresque.

La littérature, en tant qu'art d'écrire ne peut pas rester indifférente aux bouleversements induits pas le numérique dans les modes de l'écrit. Qu'est-ce que le numérique fait à la littérature ? Est-ce qu'une littérature contemporaine de l'informatique relève de façons de faire qui ressortent du livresque sur le support numérique ou de façons de faire qui en sortent ? On l'a vu, pour Walter Benjamin, l'écrivain est appelé à se confronter avec les poussées techniques de son temps. Il ne doit pas rester dans le cadre de production qui était le sien, il lui revient de se faire au monde tel qu'il est techniquement. Aujourd'hui, dans la lignée des propos du philosophe allemand, on peut dire qu'il appartient à l'écrivain de se confronter aux poussées techniques informatiques. Comment alors mettre en œuvre cette confrontation ? Quelle est la position de l'écrivain par rapport aux techniques informatiques ? En première approche, on peut penser que l'écrivain ouvert aux techniques d'époque est celui qui va directement les utiliser en pensant et concevant un texte pour le support informatique. L'écrivain serait celui qui se sert de l'informatique comme un outil pour la production du texte. Il s'agirait alors de *faire faire* quelque chose à la technique considérée, faire produire un texte à un ordinateur, se servir d'un logiciel de traitement de textes pour mettre l'informatique au service de l'écriture, en faire un instrument : accorder la technique à une idée. Que donnerait a contrario l'hypothèse inverse ? Que pourrait-il être produit si l'idée était accordée à la technique, si l'écrivain se donnait pour tâche, d'une manière ou d'une autre, d'authentifier la technique ?

Dans ce chapitre, on va s'attacher dans un premier temps à décrire les spécificités du texte informatique. Quels sont les modes possibles d'organisation, de présentation et de parution de l'écrit ? Puis on va observer les pratiques d'écriture auxquelles ces nouveaux modes de l'écrit donnent lieu. Cela va nous amener à considérer les productions de la littérature dite « numérique ». Il s'agira d'amorcer une discussion critique avec une manière de concevoir les relations entre littérature et numérique repérée comme majeure. Ce qui nous conduira à nous pencher sur la notion de programme et du prévisible dans le champ de l'art.

5.1.2 Des modes de saisi du texte informatique

Pour prendre la mesure des modifications susceptibles d'être occasionnées par le numérique sur les modes de l'écrit, il convient de procéder à une description de ses nouveaux dispositifs d'inscription. Il existe plusieurs manières de saisir du texte sur le support numérique. Selon la procédure à laquelle on aura recours, la donne spécifiquement informatique du support sera plus ou moins authentifiée. Toutes les procédures partagent cependant un trait commun : dès qu'on saisit un texte depuis un clavier d'ordinateur, un signal est envoyé à la machine et traduit dans un code binaire avant de s'afficher à l'écran sous la forme du signe alphabétique correspondant au signe sur la touche que l'on a pressée. Ces opérations se déroulent instantanément. Pour chaque frappe, le signe correspondant à la touche enclenchée s'affiche. Pour autant, le signal d'entrée est passé, sans que nous puissions nous en rendre compte, dans l'épaisseur du programme. Il a été traité informatiquement, a subi des encodages successifs selon une série de protocoles avant de nous parvenir sur un organe de sortie tel que l'écran. Le fait de changer la taille du texte ou sa couleur génère un calcul, un processus de numérisation qui change la nature de ce texte. Le texte est traduit, combiné à un code informatique, avant de s'afficher à l'écran, sous une forme familière, avec des caractères alphanumérisés, c'est à dire constitués par une suite de caractères alphabétique et numérique. Ce passage de ce que l'on tape sur le clavier à une traduction dans le langage informatique ne paraît pas, quelque chose reste imperceptible, impréhensible entre le moment où l'on appuie sur les touches et le moment où le texte s'affiche devant nos yeux. D'ailleurs ces deux opérations, le moment où l'on tape et le moment de l'affichage sur l'écran, s'enchaînent instantanément. Dans ses commentaires sur le traitement de texte, Derrida souligne que s'il sait faire « marcher » la machine, il ne sait pas pour autant comment elle marche, comment ça opère à l'intérieur de ces appareils et ce qui se passe avec eux. Tout un enchaînement d'opérations s'exécute hors de notre portée. Ce que l'on tape sur le clavier et plus largement ce qui entre dans l'ordinateur est traité informatiquement par la machine qui fait subir au signal d'entrée une série de protocoles. La vitesse et la question du rythme sont à compter au rang de caractéristique des modes d'écriture informatique.

Ce que n'a pas manqué de relever Derrida.

Quand on tape un texte à l'ordinateur, le texte est restitué dans une quasi immédiateté (l'ordinateur) nous renvoie sans attendre l'image objectivée de notre parole aussitôt stabilisé et traduite en la parole de l'autre. (...) il s'agirait d'un « étrangement », d'un autre-inconscient machinal qui nous renverrait notre propre parole depuis un tout autre lieu.²

Au renvoi de notre propre parole instantanée et déjà étrangère, s'ajoute la possibilité de corriger un texte à l'infini et la difficulté à mettre un terme à cette écriture. L'usage de la machine à écrire (cette « première mécanisation de l'écriture³ ») imposait naguère pour chaque correction apportée, de recommencer. Jusqu'à l'arrivée de l'informatique, le texte effectuait des trajets avec des multiples étapes : l'envoi du texte à l'éditeur, le passage par les correcteurs, etc. Chacune de ces étapes s'accompagnaient bien souvent du tirage de nouvelles épreuves. Aujourd'hui, des fichiers texte modifiables à volonté transitent à toute vitesse par voie informatique. Le temps des épreuves a considérablement diminué, tout comme les intervalles qui scandent l'histoire d'un écrit. Nous trouvons là la dimension économique de la donne informatique.

5.1.2.1 Voir ce que l'on veut / obtenir ce que l'on voit

Le choix de la procédure, mais aussi l'usage qu'on fait des logiciels de traitement ou autre logiciel d'édition de texte influencent nos manières d'appréhender la technique informatique. Logiciels et éditeurs de texte permettent d'automatiser un certain nombre d'opérations, de reproduire, de déplacer certaines parties de texte, de le justifier, d'en modifier l'apparence générale en faisant varier la taille des caractères ou la typographie. Nous allons passer brièvement en revue les différentes possibilités de mode de saisie du texte sur support informatique.

Le mode de saisie du texte sur support informatique le plus répandu est certainement le recours à un logiciel de traitement de texte du type de Word, Works ou Open Office. En anglais l'acronyme WYSIWYG pour « What you see is what you get » (« ce que vous voyez est ce que vous

2. Jacques DERRIDA, « Traitement de texte. Entretien avec Louis Seguin », in : *La quinzaine littéraire* (1996, n°698).

3. Ibid.

obtenez ») a été employé pour décrire la principale caractéristique de cette famille de logiciels qui propose à ses usagers une fenêtre où s’affiche la simulation d’une page sur laquelle ils pourront directement saisir leur texte. Dans ce type de logiciel, on active des commandes qui sont déjà encodées dans le programme, il est ainsi possible d’appliquer au texte des styles préformatés. L’usager du traitement de texte se livre à des manipulations de surface, les opérations sous-jacentes qu’il met en œuvre pour procéder à la mise en forme du texte demeurent pour lui imperceptibles.

Il en va différemment des éditeurs de textes. Dans ces éditeurs, on tape le texte dans une fenêtre qu’il s’agira d’articuler à des langages spécifiques, des langages de balise. Ainsi fonctionnent le langage formel HTML ou TEX pour structurer et mettre en forme un texte. Un aperçu de celui-ci est possible une fois réalisée la compilation du document. Cette pratique d’écriture permet de prendre conscience du principe de fonctionnement de la logique informatique. Le texte obtenu est le produit de l’articulation de différents types de langage, le langage naturel et le langage formel. L’ordre du faire se trouve ainsi divisé. Ce qui n’était pas le cas de l’écriture manuelle ou du texte que l’on tapait à la machine, pour lesquels la saisie du texte et sa mise en forme fusionnaient dans un même geste. Dans ce type d’éditeur, il est aussi possible de transformer des signes (des mots la plupart du temps) en hyperlien et d’élaborer des modes de parcours et de navigation dans le texte qui diffèrent de ceux auxquels nous avait habitué le livre. Il y a quelques années, pour écrire un texte publiable en ligne, il fallait nécessairement maîtriser les langages formels HTML et CSS. Aujourd’hui des systèmes de gestion de contenus (CMS : *Content Management System*) ont vu le jour et permettent de s’en passer. Les plateformes d’édition de texte en ligne (dont une des plus utilisées se nomme Wordpress) proposent des CMS qui fournissent à leur usagers une interface de type WYSIWYG. Ils peuvent alors saisir le texte et le mettre en forme sans recourir directement au HTML, qui est toujours présent et à l’origine de la structuration du texte, mais retiré à l’appréciation et à l’aperception de l’utilisateur derrière des modes de réglages simplifiés.

Il apparaît, dans ces différents modes de saisie du texte sur support informatique, des situations qui tantôt mettent l’utilisateur en présence des spécificités de la technique informatique, lui donnant l’occasion de

s'apercevoir du fait que le mode de parution du texte sur l'écran est déterminé par des écritures méta-textuelles, tantôt des situations qui lui en voilent tout un pan.

5.1.3 Propriétés du texte informatisé. Texture du texte de réseau

5.1.3.1 Fragmentation et montage

Sur le support numérique, un texte est discrétisé, découpé en unités textuelles fragmentées. Ainsi discrétisé, le texte devient plastique et malléable, il peut être transformé par des écritures qui lui donnent une forme. Numérisé, il est alors susceptible d'être soumis à un traitement informatique. Un même texte n'est plus une entité matérielle bien circonscrite, il peut-être fait de fragments disséminés en différents endroits. Ce sont les écritures sous-jacentes qui le structurent et qui lui donnent forme. Contrairement aux situations qu'occasionnent la forme livre de l'écrit, la présence du texte sur le support numérique est éclaté dans l'espace. La particulière dissémination des formes du texte tient aux formats de son inscription matérielle.

5.1.3.2 L'hypertexte

Quand il lit un texte sur un écran, le lecteur n'est en présence que d'une « vue de texte » d'une partie d'un texte, le reste se tenant dans une réserve virtuelle.

Alors que le texte imprimé se diffuse par le biais d'une permanence matérielle de l'objet (...) le texte informatisé est plutôt un événement réitéré à chacune de ses manifestations ⁴.

Il peut faire venir à la vue une autre portion du texte en cliquant sur un hyperlien. Techniquement, l'hyperlien peut être associé à n'importe quel signe présent sur la page. On peut remarquer que le signe récurrent auquel est associé l'hyperlien sur les sites internet est le mot. La forme que prend cette fonction induit une sorte de refonctionnalisation du mot lui-même, à sa fonction de signe signifiant s'ajoute celle qu'Yves Jeanneret et Jean

4. Yves JEANNERET, *Y a-t-il vraiment des technologies de l'information ?*, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 183.

Davallon ont nommé « signe passeur⁵ », notion que nous comprenons comme cette façon de rendre manifeste, de signaler, d'installer dans les usages communicants, « entre texte et média », la possibilité de passer à une autre vue de texte. Ce qui fait le lien entre différentes parties du texte, c'est l'hyperlien, dont l'opération est présente dans l'archi-écriture. Il correspond à un signe qui structure et opère des points de suture entre une partie d'un texte et une autre et qui relève le cas échéant de la responsabilité de l'éditeur du texte. Le terme d'hypertexte est employé par Ted Nelson en 1965 pour désigner un réseau de texte, constitué de « nœuds » (les textes) et des liens qui les relient entre eux et que le lecteur peut activer ou non au cours de sa lecture.

L'hypertexte électronique est libéré de la linéarité des pages du livre et des contraintes de son volume, il se donne à lire par unités « discrètes » reliées entre elles selon des configurations variables⁶.

On a coutume de dire que l'hypertexte offre au lecteur une alternative à la linéarité du discours des auteurs, qu'il peut à chaque fois qu'un lien se présente bifurquer vers d'autres textes. L'hypertexte serait un texte ouvert - par opposition au texte du livre, objet nécessairement clos - qui proposerait nécessairement des possibilités de lecture non linéaire. Pour Yves Jeanneret, cette évidence est trompeuse.

Le fantasme de la non-linéarité conduit à privilégier une approche à la fois globale et techniciste de l'écrit, où loin de s'effacer, la linéarité est omniprésente, simplement multipliée. Une somme de parcours est censée fabriquer de la bifurcation.⁷

La notion de lien engage une représentation de la pratique : celle-ci se présente comme un choix, une navigation susceptible de transformer le rapport de soumission au texte. C'est pourquoi Jeanneret lui préfère le terme de « signe passeur », qui décrit mieux selon lui ce qui se passe concrètement dans les pratiques. Pour comprendre la textualité particulière que permet l'informatisation de l'écrit, il préconise, et nous le

5. Yves JEANNERET et Jean DAVALLON, « La fausse évidence du lien hypertexte », in : *Communication et langage* (2004, n°140), URL : www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-%201500_2004_num_140_1_3266.

6. Jean CLÉMENT, « La littérature au risque du numérique », in : *Document numérique* (2001/1 Vol. 5), URL : <http://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-1-page-113.htm>, p. 120.

7. JEANNERET, *Y a-t-il vraiment des technologies de l'information ?*, op. cit., p. 174.

suivons sur ce point, d'engager une description précise, tant des formes des objets, que des conditions que ceux-ci offrent aux pratiques sociales. Le texte numérique suppose la fragmentation des unités textuelles, et la présence d'une écriture structurelle sous-jacente qui assure un montage de ces unités textuelles fragmentées. Il faut, dit Jeanneret, prendre en considération la manière dont la technique intervient dans la mise en correspondance de deux unités textuelles. Pour l'auteur, l'hyperlien n'est pas à proprement parler un lien mais un acte d'écriture qui relève de la responsabilité de l'éditeur du texte qui propose une architecture pour la communication et non du lecteur qui n'est pas confronté au script informatique. Ce n'est pas parce que le lecteur clique sur un lien qu'il construit du sens. Une telle façon de penser l'hypertexte reviendrait à «assimiler l'organisation matérielle du plan de l'expression (...) au processus de construction de sens⁸.» Le geste d'écrire un signe passeur anticipe un acte de lecture possible.

Nous sommes au début d'une ère nouvelle et de nouvelles formes d'organisation du texte doivent être découvertes pour que l'hypertexte trouve sa légitimité dans l'espace de l'écriture ainsi ouvert. Si l'hypertexte a été inventé il y a plus de quarante ans, les pratiques qui le mettent en œuvre montrent qu'il ne s'est pas encore tout à fait réalisé. En témoigne le mode majeur dans lequel s'opèrent les passages des textes imprimés au textes numériques. Pour l'instant, les livres électroniques ou e-books, tels qu'ils sont conçus, ne tirent pas partie des possibilités offertes par le texte numérique. Leurs concepteurs se contentent – là où il y aurait lieu de penser des façons de disposer du texte qui permettraient d'avérer sa dispersion et son caractère fragmenté – de singer le modèle du livre, disposant le texte sur une succession de pages qui se suivent. Après s'être penché sur les différents modes de saisie du texte informatique, s'être livré à une description de ses propriétés et évoquer cette technique dans ses assignations majeures, il convient d'approcher la technique dans ses dimensions esthétiques.

8. [Ibid.](#), p. 175.

5.2 Automate littéraire

Les développements de l'informatique ouvrent un champ de possibles pour la littérature, de nouvelles manières de concevoir et d'élaborer un texte peuvent être découvertes. Les conditions matérielles d'écriture changent. Sur support informatique, le texte devient une entité différente, il peut être formé ou informé par une puissance de calcul.

5.2.1 Le texte comme matière inerte

Le texte sur support informatique peut être envisagé comme une matière numérique, inerte au départ, susceptible d'être à tout moment mise en mouvement par des opérations de calcul effectuées selon un programme. Le texte est alors en partie (ou complètement) façonné non plus directement, ni « tactilement » par la main de l'homme ou l'action des machines d'imprimerie, mais par le programme, par un ensemble d'instructions qui auraient été fixées par avance. Il est autorisé de considérer l'art comme ce champ d'activité où, de la confrontation entre la matière, l'outil et l'idée, il est toujours susceptible de se produire quelque chose qui échappe à ce qui est programmé. Pour Pierre-Damien Huyghe, la confrontation entre la matière inerte et le calculable ne date pas de l'informatique, mais relève d'un champ de questionnements qui s'inscrit dans une longue tradition au sein des productions artistiques. Pour comprendre comment s'ancre cette réflexion, il est intéressant de revenir à l'article consacré au mot « art » dans le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey. Celui-ci rappelle le lien de parenté entre le terme latin *ars*, art, les mots grecs *arithmos*, nombre, *arakein*, arranger et le latin *ritus*, compte. Le rapport de ces mots les uns aux autres évoque une manière d'ordonner, voire de dénombrer, ou de décompter. Par ailleurs, la racine *ars* se trouve également à l'origine du mot "inerte", terme qui s'applique "à ce qui n'a ni activité, ni mouvement", on retrouve cela dans l'idée d'une "matière inerte". On peut suivre Huyghe dans la synthèse de toutes ces occurrences lorsqu'il établit que

Ce que peut donner la jointure de l'inerte avec des arrangements de nombres, c'est l'art qui de longue date en a fait l'épreuve et

c'est lui qui l'apprend⁹.

C'est en se rendant attentif à la confrontation du programme et du non programmé que l'on va envisager des œuvres qui impliquent l'informatique dans leur facture. En observant comment s'articule le caractère programmé et le caractère imprévisible et si dans ces pratiques une place a été faite à ce qui vient par surprise, par accident. L'artiste ou l'écrivain qui implique l'informatique dans son activité se rend-il sensible à ce qui peut advenir de la technique informatique – et qui n'est pas de son fait – ou bien souhaite t'il que la matière se plie au programme (quitte à perdre au passage ses attributs), au traitement qu'il lui fait subir et rencontre sur sa route le moins d'obstacles possibles ? C'est en ayant ces questionnements à l'esprit que l'on va tenter d'aborder de manière critique des productions artistiques qui impliquent l'informatique.

5.2.2 De la littérature numérique

Depuis les années 1980, les manières de penser la relation entre littérature et informatique ont été dominées, dans le champ de l'art, par des pratiques et des discours qui revendiquent leur appartenance au champ d'une littérature dite « numérique ». Ce syntagme désigne une manière de faire, de produire des textes, qui implique l'informatique comme un outil.

Nous désignons par « littérature numérique » toute forme narrative ou poétique qui utilise le dispositif informatique comme médium et met en œuvre une ou plusieurs propriétés spécifiques à ce médium¹⁰.

L'université de Paris VIII a été le vivier dans lequel la littérature numérique a été conceptualisée. Dans un article consacré aux rapports de la littérature et des techniques numériques, Jean Clément distingue trois « genres » littéraires au sein des productions de la littérature numérique : « la génération automatique, la poésie animé et l'hyperfiction ». Trois « types » d'œuvres découleraient des caractéristiques du texte numérique. La première de ces caractéristiques est son mode d'affichage :

9. Pierre-Damien HUYGHE, « Principe d'incertitude », in : *[plastik]* (2003, n°3), p. 122.

10. Philippe BOOTZ, « Qu'est-ce que la littérature numérique ? », in : *Les basiques : la littérature numérique* (2007), URL : <http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php>.

A la différence du papier qui fige le texte dans une forme définitive, l'écran de l'ordinateur peut accueillir des mises en page et des choix typographiques modifiables à vue. [...] De manière plus spectaculaire, la mobilité ouvre la possibilité d'afficher des textes animés, dynamiques, mis en scène pour une lecture sur écran.¹¹

La deuxième caractéristique concerne le caractère programmable du texte et la troisième caractéristique est l'interactivité :

La possibilité pour le lecteur d'intervenir dans le processus même de l'écriture, par des choix qui influenceront sur les textes qui lui seront donnés à lire, ou plus simplement sur l'ordre dans lequel ils apparaîtront à l'écran¹².

Ce qui pose problème dans ces pratiques et dans la littérature numérique telle qu'elle est définie par ses principaux représentants - une étude détaillée du texte généré permettra justement d'explicitier ce problème - c'est que l'informatique y est principalement envisagée comme un outil, dans une conception particulière de l'outil, l'outil comme un intermédiaire permettant de transformer une matière conformément à une prévision. Dans les pratiques de la littérature numérique, une ou plusieurs propriétés spécifiques au dispositif informatique sont mis en œuvre. Dès lors, il convient de s'interroger sur les modalités de cette mise en œuvre et de se questionner encore une fois sur le rapport de l'homme à la technique. Deux orientations possibles : l'homme *emploie* la technique informatique, et initie des situations où « la matière, l'outil et l'artiste entrent en rapport selon la modalité de service » ou bien la matière, l'outil et l'humain sont « pensés comme formant une unité, une continuité ou une réciprocité, [...] même un paysage [...] L'outil peut être le relais indiscernable de notre regard. En tant que tel, il est bien constitutif d'un paysage dont l'artiste se propose d'explorer la consistance et d'arpenter les chemins¹³ ».

5.2.3 Etude du travail de Jean-Pierre Balpe

Afin d'observer des modalités de mises en œuvre de la technique informatique dans les pratiques de littérature numérique, on se penchera sur le cas des générateurs de textes initiés en France par Jean-Pierre Balpe,

11. CLÉMENT, « *La littérature au risque du numérique* », *op. cit.*, p. 122.

12. *Ibid.*, p. 122.

13. Pierre-Damien HUYGHE, « L'outil et la méthode », in : *Milieux* 33 (1988), Champ Vallon, p. 68.

l'un des principaux représentants de cette littérature. On examinera le principe de fonctionnement de ces générateurs à travers les descriptions de son auteur mais aussi le discours qui accompagne cette méthode d'écriture, et ses positions. A la suite de quoi une discussion critique se tiendra à l'égard de ces façons de faire.

5.2.4 Le fantasme de l'automate littéraire / La machine écrivante

L'idée d'un automate littéraire a germé dans l'esprit de quelques artistes et écrivains alors que l'informatique n'en était encore qu'à ses balbutiements. Dans un texte intitulé « Cybernétique et fantasmes ou De la littérature comme processus combinatoire », l'écrivain italien Italo Calvino en introduit les prémisses et conjecture sur la possibilité à venir, d'un texte résultant de procédures mécaniques. L'auteur situe la potentialité d'une « machine écrivante », capable de concevoir et de composer des romans, dans un horizon de pensée plus large au sein duquel s'opèrent des rapprochements entre mathématique et littérature. L'existence d'une telle machine lui semble tout à fait pensable, notamment depuis le rapport archaïque entre la narration et les arts computationnels au coeur des cultures orales primitives. Il rappelle que les premiers conteurs des tribus disposaient d'un nombre limité de mots pour désigner les êtres, les actions et les objets qui occuperaient leur conte. Toutefois, en combinant et en permutant ce nombre limité de mots, ils parvenaient à établir une grande variété de narrations, dans lesquelles chaque mot, en fonction de sa disposition dans la phrase, acquérait de nouvelles valeurs. L'écrivain évoque ensuite les thèses de Wladimir Propp selon lesquelles « toutes les fables russes sont des variantes d'une même fable et peuvent se décomposer selon un nombre fini de fonctions narratives » et celles de Lévi-Strauss, qui vit dans les mythes des indiens du Brésil « un système d'opérations logiques entre termes permutable qui peuvent être étudiées par les procédures mathématiques de l'analyse combinatoire ». L'observation des propriétés de la narration orale primitive et les principes computationnels et permutationnels qui la sous-tendent permet à Calvino d'établir un rapport entre littérature et mathématique. Autres éléments venant valider selon l'auteur l'hypothèse de l'existence à venir d'un automate littéraire : le processus de discrétisation du monde et

l'évolution de ce qu'il n'appelle pas encore l'informatique mais les « cerveaux électroniques ». L'écrivain italien évoque l'évolution dans la façon dont la culture d'aujourd'hui voit le monde :

[...] le monde, sous ses aspects variés, est de plus en plus considéré comme discret et non comme continu. J'emploie le terme discret dans le sens qu'il a en mathématiques, c'est-à-dire : se composant de parties séparées.¹⁴

En témoigne notre façon de considérer l'histoire :

Aujourd'hui[...] au sein de l'histoire, nous ne suivons plus le cours d'un esprit immanent aux faits du monde, mais les courbes de diagrammes statistiques ; la recherche historique se mathématise chaque jour davantage. Cette évolution serait le signe que des processus qui semblaient les plus réfractaires à une formulation numérique, à une description quantitative, se traduisent maintenant dans des modèles mathématiques.¹⁵

En France, la rencontre entre mathématique et littérature est placée sous l'ordre « du divertissement et de la loufoquerie ». Calvino se rapporte aux travaux de l'Oulipo et de la Littérature potentielle fondée par Raymond Queneau et divers mathématiciens. Alain Vuillemin rapporte qu'en 1965, pour Queneau, les buts de travaux de l'ouvroir de littérature potentielle étaient de

proposer aux écrivains de nouvelles "structures" de nature mathématique ou bien encore inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l'activité littéraire, des soutiens de l'inspiration, pour ainsi dire, ou bien, en quelque sorte, une aide à la créativité.¹⁶

Dans le journal de la bibliothèque oulipienne, Jacques Roubaud écrit : « L'Oulipo s'occupe de Littérature Potentielle. Il propose des contraintes pour la composition des textes littéraires ; certains de ces membres éventuellement les explorent.¹⁷ ». Calvino évoque le livre de Queneau, *Cent Mille Millions de poèmes*, le désignant moins comme un livre que comme un modèle rudimentaire de machine à construire des sonnets différant tous les uns les autres. Le procédé de production du texte a recours à la

14. Italo CALVINO, « Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire », in : *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1993, p. 14.

15. *Ibid.*, p. 16.

16. Alain VUILLEMIN, *Informatique et littérature, 1950-1990*, Paris, Genève, Champion, Slatkine, 1990, p. 250.

17. OULIPO, *La Bibliothèque oulipienne. 1*, Paris, Ramsay, 1987, p. 8.

combinatoire. « Queneau expérimente son “programme” en déconstruisant la notion de page dans un livre-objet, afin d’exprimer dans l’espace de la page et dans le volume du livre la multiplicité des choix ¹⁸ ».

5.2.4.1 Machiner un texte

Les écrivains de l’Oulipo, en ayant recours à des règles et des contraintes, introduisent une part mécanique dans le mode de production du texte (rappelons ici que « mécanique » dérive de *mêkhané* qui signifie « apte à combiner »). On peut dire qu’ils mettent en œuvre dans leur travail des algorithmes, sachant que l’algorithme désigne « une suite d’opérations explicites », opérations qui se sont déroulées pendant longtemps hors du support informatique (l’informatique a permis d’automatiser ces opérations et de démultiplier les vitesses de calcul). Ainsi en témoigne le texte de Perec *La vie Mode d’Emploi* (1978) dont l’architecture est basée sur une structure logique complexe : le bi-carré latin orthogonal d’ordre 10. Pour Alain Vuillemin, sa démarche « transpose assez directement les principes de construction d’un algorithme en informatique ¹⁹. »

Longs temps on reproche aux tenants de l’Oulipo d’étouffer l’expression personnelle au profit d’une « mécanique sans âme ». Calvino envisage lui gaiement l’idée d’une « machine écrivante », parce qu’elle permettrait de penser de nouvelles manières d’écrire proches de la façon dont il considère l’écriture, à savoir une

[...] patiente série de tentatives pour faire tenir un mot derrière l’autre en suivant certaines règles définies, ou, plus souvent, des règles non définies ni définissables, mais qu’on peut extrapoler d’une série d’exemples, ou encore des règles qu’on s’invente pour l’occasion, c’est-à-dire dérivées d’autres règles suivies par d’autres écrivains.

et non le fruit

[...] d’inspiration descendue de je ne sais quelle hauteur ou jaillissant de je ne sais quelle profondeur ; ou une intuition pure ; ou un

18. Camille PALOQUE-BERGÈS, « Poétique des codes sur le réseau informatique : une investigation critique », mémoire de master 2, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Ecole Normale supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon, 2006-2007, p. 16.

19. VUILLEMIN, *Informatique et littérature, 1950-1990*, op. cit., p. 222-223.

instant, pas mieux identifié, de la vie de l'esprit.²⁰

La littérature, ici envisagée comme la permutation d'un ensemble fini d'éléments et de fonction d'éléments, donnerait lieu à un jeu combinatoire qui suit les possibilités implicites à son propre matériau, indépendamment de la personnalité du poète.

5.3 Du texte combiné au texte généré

Les premières productions automatiques de littérature résultaient donc de procédures combinatoires. En témoigne ainsi l'exemple du livre de Queneau, conçu dans un premier temps manuellement. Le principe de ce livre a par la suite été repris et adapté au support informatique, où des bribes de phrases étaient entrées dans une base de données.

Un programme de traitement reconstruit le texte par permutation et par recombinaison de bribes de phrases, tantôt d'une manière absolument aléatoire tantôt d'une façon prédéterminée, en tenant compte de contraintes syntaxiques, sémantiques ou stylistiques²¹.

Mais, comme le fait remarquer A. Vuillemin, ce mode de production de textes correspond à des formes d'utilisation encore très rudimentaires de l'informatique. En 1981, l'« Association pour la Littérature Assistée par le Mathématique et l'Ordinateur » (ALAMO) est fondée par quelques anciens membres de l'Oulipo et d'autres poètes (Jacques Roubaud, Paul Braffort, Jean-Pierre Balpe, Mario Borillo, Marcel Bénabou) qui poursuivent l'exploration des conceptions de l'écriture informatique initiée par l'OULIPO. L'un des buts de l'ALAMO est la génération automatique de textes avec contraintes. La génération de texte désigne « le processus d'engendrement d'un texte inédit par l'intermédiaire d'un logiciel, appelé « générateur » et capable de fabriquer des énoncés inédits²² ». Les avancées qui ont été faites dans le milieu technique ont été propices à l'émergence d'un automate littéraire, l'arrivée des ordinateurs ayant permis l'automatisation des règles d'écriture.

20. CALVINO, « *Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire* », op. cit., p. 19.

21. VUILLEMIN, *Informatique et littérature, 1950-1990*, op. cit., p. 215.

22. Alain VUILLEMIN, *Poésie et informatique IV : bilan*, 2004, consulté le 15/06/2014, URL : <http://www.conf2000.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/artic>.

On s'attachera d'abord à présenter succinctement les positions et les fondements de la démarche des concepteurs de générateur de texte, en s'en tenant volontairement à leurs déclarations, pour ensuite s'attarder plus longuement sur les aspects techniques de la conception d'un générateur.

5.3.1 Présentation du travail de Jean Pierre Balpe et du principe de générateur de texte

J.-P. Balpe a été l'un des premiers auteurs à développer, à partir d'un travail de recherche mené sur la synthèse automatique des langues naturelles, des générateurs automatiques de textes poétiques et romanesques. *Un roman inachevé*, *Le masque* ou encore *Réponse à Claude Adelen* sont des romans générés parus au milieu des années 90. Sa démarche s'est développée autour des questionnements suivants : qu'est-ce que la technique informatique peut apporter à la littérature et en quoi un ordinateur ouvre de nouvelles perspectives à la littérature ?²³ Ces interrogations l'ont conduit à prendre le parti de s'intéresser à la possibilité de faire faire à un ordinateur, de faire écrire un ordinateur. Afin de saisir les particularités de ce type de démarche, il convient en premier lieu de se pencher sur la manière dont les tenants de ce mode de production d'écriture définissent un générateur de texte.

Un générateur automatique de texte crée des textes à partir d'un dictionnaire de mots et d'une description informatique des règles d'assemblage de ces mots. Dans un générateur automatique, le dictionnaire est constitué d'un ensemble de racines de mots décrits à l'aide de propriétés qui prennent toutes des valeurs numériques. La grammaire est alors constituée d'un ensemble formel de règles de calcul sur les propriétés. Cet ensemble forme ce qu'on nomme un « moteur d'inférence ». La construction du texte est totalement algorithmique. Lorsqu'à un moment donné du calcul plusieurs possibilités sont possibles, le programme en choisit une de façon aléatoire.

Dans cette conception de la littérature générée, l'écrivain n'intervient plus directement au niveau de l'écriture des mots mais à partir d'une définition abstraite de cette écriture, de quelque chose comme un « modèle » d'écriture destiné à faire en sorte que l'ordinateur produise lui-même

23. Jean-Pierre BALPE, *L'ordinateur stylo*, URL : http://chatonsky.net/files/pdf/jean-pierre-balpe/jpb_stylo.pdf.

celle des textes donnés à lire. Si l'on conçoit le texte littéraire comme porteur d'empreintes du rapport que l'écrivain entretient avec le monde, le texte généré lui en serait la « traduction distanciée²⁴ » par un programme d'écriture. Écrit dans une langue naturelle, il est généré à partir d'une langue artificielle proche de la langue des mathématiques. Une telle pratique suppose que l'écrivain-programmateur détienne un certain savoir-faire technique et une connaissance des langages informatiques²⁵.

5.3.1.1 Puissance d'engrangement du générateur : des textes multiples et imprévisibles

Le contenu du texte généré par le programme est imprévisible en ceci qu'il est déterminé par un jeu de corrélations. Le concepteur du générateur n'écrit plus de texte mais des virtualités de textes. A chaque fois que le générateur est lancé, il produit un texte différent. Avec un tel mode d'engendrement, c'est la nature même du texte qui se trouve changée.

Le texte produit par un ordinateur n'est en effet que la matérialisation instantanée d'un processus de production virtuelle.²⁶

La littérature générée, ajoute Balpe, est une littérature de flux. Pour lui, les générateurs de texte favorisent la programmation de textes littéraires non linéaires. A chaque fois que le générateur est lancé, un fragment de texte s'affiche à l'écran sans qu'il ne soit nécessairement lié au fragment qui l'a précédé. Ainsi le texte est susceptible de prendre une nouvelle orientation à chaque fois que le générateur est mis en marche. Les textes produits par les générateurs sont nécessairement multiples et les possibilités de production de textes différents par un même générateur sont si grandes qu'il serait impossible de publier ou de lire la totalité des textes susceptible d'être produit par ce biais. Pour Balpe, cette multiplicité est directement liée à la technique, aux forces d'engendrement de l'informatique. L'écrivain relativise la qualité du texte en lui-même :

24. Jean-Pierre BALPE, *Fiction et écriture générative*, 2005, URL : http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=48.

25. Philippe BOOTZ, « Qu'est-ce que la génération automatique de texte littéraire? », in : *Les basiques : la littérature numérique* (2007), URL : <http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php>.

26. BALPE, *Fiction et écriture générative*, op. cit.

Ce qui m'intéresse dans la génération, ce n'est pas le texte qui s'affiche (...), c'est la capacité à produire à l'infini et à générer un univers que je ne suis pas capable de faire. (...) écrire n'est plus produire un texte donné mais établir des modèles abstraits de textes. L'originalité ne réside plus dans le produit, mais dans les modalités de productions²⁷ »

5.3.1.2 Mode de parution du texte généré

Au départ, ces textes générés étaient édités sur papier, puis des revues électroniques ont vu le jour. Ainsi de la « revue animée d'écrits de source électronique » ALIRE, diffusée d'abord sur des disquettes informatiques, ensuite sur des cédéroms multimédias, qui permet au lecteur d'avoir accès à un générateur depuis son ordinateur, de mettre en marche le processus de génération et de lire sur écran des textes générés. Au lancement du générateur, une interface apparaît et une fenêtre s'ouvre proposant au lecteur soit de lancer le générateur, soit de le quitter.

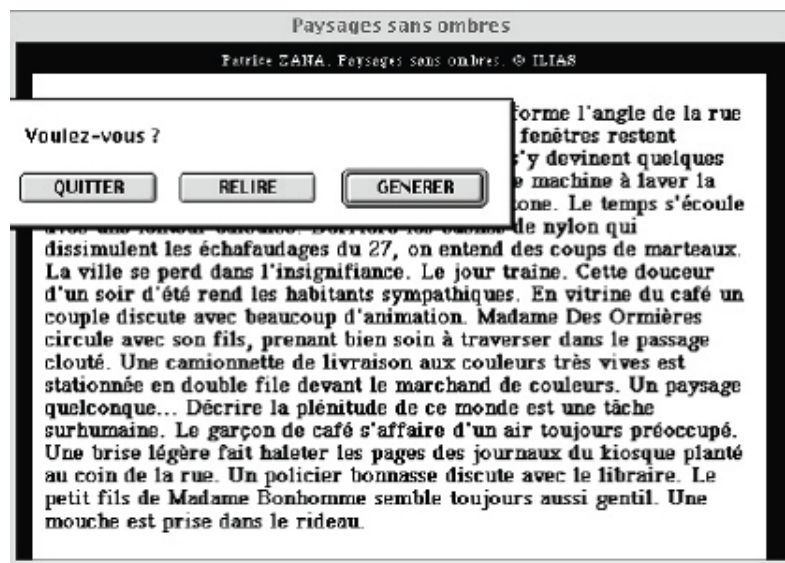


FIGURE 5.1 – Interface du générateur pour le roman de Jean-Pierre BALPE *Paysages sans ombres*

S'il choisit de lancer le générateur, un texte s'affiche dont la dimension dépend de la taille de la fenêtre. Le plus souvent, le lecteur est un simple

27. Jean-Pierre BALPE cité dans BOOTZ, « Qu'est-ce que la génération automatique de texte littéraire ? », op. cit.

initiateur, il peut mettre en marche le processus de génération mais ne peut accomplir aucune autre action (exception faite du générateur *Réponse à Claude Adelen*, qui offrait au lecteur la possibilité de modifier les dictionnaires, mais qui ne lui permettait pas de paramétrer les règles de la génération). Ambroise Barras, commentant l'interface des générateurs, remarque que rien d'autre n'est soumis à l'appréciation esthétique que le texte à l'écran, pas de listing ou de code source du programme, seul le texte comme « représentation figurale de son avènement procédural²⁸ ».

5.3.1.3 Refus de l'intentionnalité et déplacement du rôle de l'auteur

Les processus génératifs visent à échapper à l'intentionnalité, et à produire des formes arbitraires et imprévisibles. Selon Balpe, dans la fiction traditionnelle, le déroulement de l'histoire suit celui que veut bien lui donner son auteur, et cette trajectoire est présentée comme la seule trajectoire possible, suivant le point de vue souverain de l'auteur. À l'inverse, le générateur de texte permettrait de proposer « une des multiples trajectoires acceptables dans un univers de possibles²⁹ ». Philippe Bootz remarque que l'auteur n'exprime pas son intentionnalité dans le texte qui s'affiche mais dans le dispositif de l'œuvre. L'exercice de l'intentionnalité de l'auteur s'est déplacé, elle ne se manifeste pas dans le choix des mots ou dans l'enchaînement des épisodes narratifs, mais dans le dispositif programmé, le choix des liens et des algorithmes. Dans cette façon de *faire faire* des textes à l'ordinateur, le processus de création se déplace en amont, ce sont des décisions initiales qui en déterminent l'ensemble. Le concepteur de générateur s'occupe des préparatifs.

La « place de l'auteur » se situe au niveau de la constitution des dictionnaires de données. L'auteur définit un univers romanesque et les règles du « jeu » dans cet univers mais ignore totalement quel va être, à chaque nouvelle production, le résultat final : le « texte ». L'auteur n'écrit plus des textes mais des virtualités de textes.³⁰

Pour Balpe, générer automatiquement de la fiction revient à représenter

28. Ambroise BARRAS, « Prolégomènes à toute littérature informatique », in : *Littérature* (n°98, 1995), URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1995_num_98_2_1579, p. 85.

29. BALPE, *Fiction et écriture générative*, op. cit.

30. Jean-Pierre BALPE, *Produire, reproduire, re-produire*, 1997, URL : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Produire.html>.

un monde possible en créant un espace virtuel de relations, imaginer à l'avance et de façon abstraite la plupart des relations possibles dans l'espace des choix. Balpe semble attacher une grande importance à ce que ce monde possible soit vraisemblable. Pour qu'il le soit, le texte généré doit être « lisible » et porteur de représentations crédibles, valides et cohérentes. Ce souci de vraisemblance s'explique par la fonction que Balpe accorde au texte généré. Ce texte doit pouvoir fonctionner comme un leurre, il doit pouvoir leurrer son lecteur sur sa facture, passer pour un texte écrit par un homme et non comme un texte résultant de procédures mécaniques.

5.3.1.4 Aspect technique des soubassements de la génération automatique

Après avoir présenté dans les grandes lignes les fondements de la démarche de l'un des principaux concepteurs de générateur de texte littéraire, il convient de se pencher sur les dimensions techniques de l'élaboration du générateur en prenant en compte différentes étapes, de l'élaboration de situations prototypiques à la mise en place de règles visant à définir des structures de phrase. Le générateur de *Un roman inachevé* servira ici d'exemple. Voici la description que Balpe fournit du roman :

Un roman inachevé se situe dans un univers de soirée mondaine avec plusieurs dizaines de personnages qui discutent à la fois de leur passé et de leur présent. Des rencontres se font et se défont, les personnages dialoguent et se mélangent alors que, à l'extérieur de la salle où ils se trouvent, se déroulent des événements tragiques dont ils n'ont conscience que par l'intermédiaire des écrans-vidéos qui, à l'instar de nombreux tableaux, ornent la salle.³¹

Pour mieux approcher la démarche de l'écrivain, considérons le passage suivant, extrait de *Un roman inachevé* :

Fragment 1 :

Ils ont à faire la part des choses, il leur semble que leur tête est pleine de confusion et de bruits, que le trouble absolu des événements qui les entourent perturbe leur faculté de penser normalement. Marc, lui, ne parvient pas à faire une différence bien nette entre souvenir et invention du passé et s'il lui semble par moments que ses souvenirs relèvent de l'imaginaire, il lui semble aussi que son imaginaire relève du souvenir. Divers mondes se mélangent

31. Ibid.

dans son esprit créant des confusions de plans et d'espaces : la fillette d'autrefois est soudainement à ses côtés, avec sa petite robe de velours rose, des jets d'embruns se projettent vers le ciel comme s'ils voulait en éteindre la fureur... Il lui semble avoir déjà vécu plusieurs fois cette même scène, il connaît par avance l'essentiel des paroles qui vont être dites, des faits qui vont se produire. La réalité a par moments été si belle, riche, intéressante... Un autre souvenir lui revient soudain en mémoire : quelque chose comme une chambre ouverte, un crâne d'animal blanchi sur une plage — orbites pleines de sable — une coquille vidée ³² !

Pour élaborer le générateur de *Un roman inachevé*, Balpe a eu recours au logiciel Hypercard, premier logiciel de développement hypermédia commercialisé à grande échelle par Apple. Il a, dans un premier temps, échafaudé une base de données qu'il a alimentée de situations prototypiques se référant à un « monde-possible-réel » : « un monde du cocktail mondain », « un monde de la psychologie » et « un monde d'actualité ». Il a ajouté des catégories générales d'objet, de lieux et de personnes auxquelles peuvent être assorties diverses composantes. Ainsi, si l'on veut que le générateur puisse produire la description d'une salle, il faut établir un prototype ³³ de salle assez générale et spécifier ensuite une nombre déterminé de composantes (par exemple « ouvertures », « murs », etc.) associées à d'autres ensembles de termes susceptibles de leur être attribués et d'être décrits à leur tour. Pour Balpe, « tout prototype est une structure reliée à une encyclopédie dont toutes les composantes sont disponibles. » ³⁴

Par exemple, le prototype défini de [salle] comporte ici : un nom ; une vue d'ensemble ; des ouvertures : fenêtres, rideaux, portes... ; des objets d'art : sculptures, meubles précieux, objets... ; des meubles : fauteuils, chaises, tables, etc ; un buffet : plats, nourritures, serveurs... ; des escaliers : rampes, marches... ; des personnes présentes... ; un extérieur avec tout ce que cela implique : ciel, météo, etc ; des murs : murs, tableaux, écrans vidéo...

Balpe indique que le générateur peut aussi bien sélectionner un prototype et le développer, produisant ainsi la description d'un décor et renvoyer successivement, dans cet ordre ou dans un autre aux murs, aux rideaux,

32. Idem, *Fiction et écriture générative*, op. cit.

33. Nous avons pu remarquer que Balpe semblait employer indifféremment le mot "classe" (cf. idem, *L'ordinateur stylo*, op. cit.) et le mot "prototype" (cf. idem, *Fiction et écriture générative*, op. cit.)

34. Toutes les citations à venir sont extraites de *ibid.*

aux portes, aux meubles, etc. que de sélectionner un prototype sans entrer dans une description approfondie de ses composantes. L'ensemble de ces choix est défini par des calculs internes au générateur. Balpe s'attache à décrire la syntaxe à l'origine du texte généré, c'est-à dire ce par quoi s'établit une relation d'ordre entre des classes à l'intérieur desquelles peuvent être effectués des choix. Pour se faire, il isole une phrase générée par son générateur de texte. Considérons par exemple la phrase :

Une dame, vêtue de blanc, robe blanche, traverse le pièce. . .

Ce type de phrase résulte de la combinaison de deux des règles de ce type :

Règle 1 : la phrase "[FEMME] [VETIR] [VETEMENT [COULEUR-DEVETEMENT]]", dans laquelle [FEMME]=jeune femme, jeune fille, dame et [vêtir]=porter, être vêtu de, être habillée de... est une phrase licite. Ou encore [agent] [vêtir] [objet [attribut]] est une phrase licite.

Règle 2 : la phrase "[FEMME] [VETIR] [VETEMENT [COULEUR-DEVETEMENT]]", dans laquelle [FEMME]=jeune femme, jeune fille, dame et [vêtir]=porter, être vêtu de, être habillée de... est une phrase licite. Ou encore [agent] [vêtir] [objet [attribut]] est une phrase licite.

Ces règles permettent de définir des structures de phrase très générales du type (agent) (action) (objet). Balpe livre un graphe conceptuel représentant la jonction de ces deux règles dans la phrase.

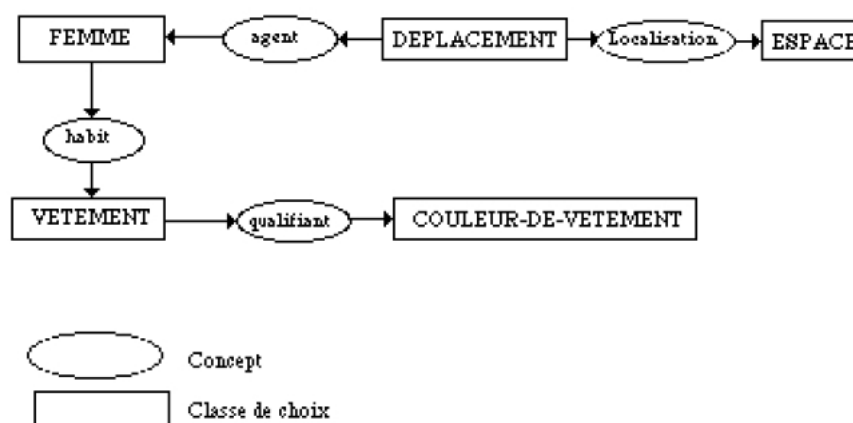


FIGURE 5.2 – Graphe représentant la jonction de deux règles dans une phrase, extrait de Jean-Pierre BALPE, « L'ordinateur stylo »

Ce graphe permet la sélection de l'une des trois structures suivantes :

1. [VETEMENT [COULEUR-DE-VETEMENT]] [FEMME] [DEPLACEMENT] [ESPACE]
2. [FEMME] [DEPLACEMENT] [ESPACE] [VETEMENT [COULEUR-DE-VETEMENT]]
3. [FEMME] [VETEMENT [COULEUR-DE-VETEMENT]] [DEPLACEMENT] [ESPACE]

Susceptibles de générer les phrases suivantes :

1. Vêtue d'une robe blanche, la dame traverse la pièce En robe blanche, une dame traverse la pièce
 2. La dame traverse la pièce, vêtue d'une robe blanche
 3. La dame, robe blanche, traverse la pièce La dame, en robe blanche, traverse la pièce
- Etc.

Pour Balpe, le nombre total de choix ne dépend que de la richesse du graphe conceptuel. Chaque fragment de texte est donc le « résultat des choix locaux dans les parcours de graphes résultants des informations propres aux données à chaque fois convoquées.³⁵ ».

Le générateur se trouve constamment devant des possibilités de choix qui lui permettent non seulement de « rédiger » une action mais, suivant diverse conditions internes de choisir entre les différentes possibilités de rédaction.³⁶

Une part des décisions relève des contraintes locales ; d'autres de contraintes plus générales – antécédences du récit ; d'autres enfin de l'aléatoire³⁷.

Une fois que le programme de génération de texte est achevé, une fois que les règles spécifiant des modèles de structure de phrase et que des éléments définissant la relation susceptible d'être établie entre les classes (ou prototypes) ont été fixés, le concepteur du générateur (ou tout autre personne) pourra paramétrer des variables qui influenceront sur le texte produit par le générateur. Il est par exemple possible de configurer le générateur de telle sorte que dans le fragment fictif qu'il générera ne soit présent qu'un seul personnage (sans ce paramétrage, le générateur pourrait appeler les 30 autres personnages qui figurent au rang des possibilités

35. Idem, *Produire, reproduire, re-produire*, op. cit.

36. Idem, *L'ordinateur stylo*, op. cit.

37. Jacopo BABONI-SCHILLINGI et Jean-Pierre BALPE, *Informatique et création littéraire*, URL : http://chatonsky.net/files/pdf/jean-pierre-balpe/jpb_informatique.pdf.

dans le programme). En guise de résumé de cette démarche, on peut dire que pour construire un générateur automatique de texte, le programmeur commence par entrer des mots dans une base de données, un champ lexical qu'il ordonne selon des classes. Puis il écrit un algorithme en définissant un ensemble d'instructions qui régissent les relations et l'ordre des mots dans les phrases selon une grammaire appauvrie mais particulièrement adaptée à la programmation informatique.

5.4 Approche critique de la littérature numérique

Les descriptions des démarches des concepteurs de générateurs de texte littéraire et des fonctionnements de ces générateurs ont maintenant permis de réunir suffisamment d'éléments pour entamer une discussion critique à propos de ce type de pratique. Cette discussion sera rythmée par des remarques de divers ordres. La première portera sur la présence du programme dans la formation du texte littéraire. Il s'agira d'observer comment s'articule le prévisible et l'imprévisible au sein de ces modes d'engendrement de texte. A cette occasion la critique de la notion de projet, développée par Huyghe, sera mobilisée. A partir de ce point sera envisagée la relation entre l'humain, l'outil et la matière. Enfin, c'est la rencontre entre langue naturelle et langage artificiel au cœur du principe d'élaboration du texte qui retiendra notre attention. Qu'advient-il de la langue naturelle, ambiguë, polyphonique et incertaine quand elle se trouve générée par un langage formel, qui lui est sans ambiguïté ? On s'attachera au passage à relever les spécificités de ces deux langages naturels et formels. Pour introduire ce questionnement nous nous appuierons sur les analyses de Maurice Merleau-Ponty concernant le langage algorithmique.

Dans les fragments de textes produits par le générateur, la tournure des phrases et le choix des mots est imprévisible et échappe à l'intentionnalité directe du concepteur du générateur. Paradoxalement, on a pu s'en apercevoir à l'occasion de l'exposition du principe de fonctionnement du générateur, le caractère imprévisible des textes résulte d'une logique prévisionnelle poussée. Les textes sont générés conformément aux instructions établies par l'écrivain programmeur.

5.4.1 Défaut de polarité

Nous aimerions proposer, dans les lignes qui suivent, une discussion autour de cette modalité particulière du faire, encadrée par un programme prédéfini, en nous appuyant sur l'analyse de la notion de projet faite par Pierre-Damien Huyghe dans son livre *Commencer à deux*. Pour introduire son analyse, Huyghe commence par se demander, en se référant à Gilles Deleuze, ce que peut vouloir signifier l'expression "avoir une idée en quelque chose"³⁸. Il en arrive à penser que cette expression renvoie à l'intention, au fait de pro-jeter (de jeter en avant) quelque chose qui ne serait pas encore incarné dans une matérialité. L'idée renvoie à la notion grecque de l'eidos en tant que forme intelligible, du visible non encore réalisé, non encore rejeté dans le monde, une certaine anticipation sur le visible à venir. Une conception largement répandue, et plus spécialement encore dans le domaine de l'architecture, veut qu'on ne peut en venir à la réalisation qu'après avoir défini au préalable les contours d'un projet qui fixerait les étapes de la réalisation de la production à venir. Ce qui est ici admis et appliqué reviendrait à placer dans deux moments distincts le moment de la conception du projet et le moment de la fabrication

Les opérations du faire sont supposées se réaliser avant d'avoir lieu.³⁹

Cette approche semble correspondre à la démarche de J.P Balpe, pour qui, répétons le, générer automatiquement de la fiction, revient à représenter un monde possible en créant un espace virtuel de relation, imaginer à l'avance et de façon abstraite la plupart des relations possibles dans l'espace des choix. Ce que Huyghe discute, c'est le fait que l'on situe l'instance la plus décisive de la réalisation à venir au moment de la conception du plan. Dans le domaine de l'architecture par exemple, les décisions concernant la fabrique du bâtiment seraient prises avant même de commencer la construction. Or, l'architecte, s'il ne veut pas voir son bâtiment souffrir des conditions climatiques dans lesquelles il est implanté, doit prendre en compte le milieu qu'il s'apprête à investir ainsi que les conditions matérielles et techniques de fabrication et de construction. « Commencer à deux », c'est composer avec le milieu tech-

38. Pierre-Damien HUYGHE, *Commencer à deux*, Paris, Ed. Mix, 2009, p. 11.

39. *Ibid.*, p. 40.

nique contemporain, c'est regarder la matière autour « avant et au lieu d'envisager le rejeton⁴⁰ ». Il est important à chaque étape qui compose la réalisation - d'un objet d'un bâtiment, d'un texte ou d'une œuvre – que des décisions puissent être prises, il est important de ménager « un accès toujours praticable à des propositions⁴¹ » de sorte à pouvoir ajuster des choix. Ces questions qui se posent en architecture se posent aussi dans le domaine du cinéma où « à chaque moment de la fabrique d'un film correspond un enjeu spécifique⁴² », à aucune des étapes de la réalisation d'un film, du casting au tournage, et du tournage au montage, il ne doit être accordé une importance plus grande qu'à une autre. Il ne doit pas, dit Huyghe, y avoir de hiérarchie entre les différents épisodes d'une production, auquel cas "toute production en ce monde matériel et matriciel sera regardé comme d'abord idéale, projet en somme - projet non matériel - avant d'être rejet⁴³". Lorsqu'on fait, on ne demeure pas dans les conditions de l'intention. Jamais de la *différance* peut se produire au sein de modes de production, si nous cherchons à nous en tenir à la réalisation de l'idée. Cette absence de *différance* se manifeste quand on considère les fragments de textes générés. Cette façon de dire peut être rapprochée du pronostic émis par I. Calvino, qui pensait que le style d'un automate littéraire se reconnaîtrait à « la production d'œuvres traditionnelles, de poésies à formes métriques closes, de romans armés de toutes leurs règles⁴⁴ ». Etant donné l'importance capitale que Balpe semble accorder, non pas tant à la qualité littéraire d'un texte produit mais au fait que le générateur engendre un texte viable à la syntaxe correcte, les chances d'assister à l'émergence d'un texte *différant*, qui sortirait des tendances les plus classiques de la littérature, sont moindres. La vraie machine littéraire, disait Calvino, sera celle qui « sentira elle-même le besoin de produire du désordre [...] comme réaction à une précédente production d'ordre⁴⁵ ». L'avancée dans l'élaboration du texte devrait se faire *en métissant*, c'est à dire que

40. Ibid., p. 58.

41. Ibid., p. 19.

42. Ibid., p. 81.

43. Ibid., p. 50.

44. CALVINO, « Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire », *op. cit.*, p. 18.

45. Ibid., p. 18.

chaque geste nouveau, au lieu de s'adapter au précédant en décèlerait l'aspect indéterminé et insuffisant [...] l'œuvre s'enrichirait au fur et à mesure de sa facture, elle se formerait au travail.⁴⁶

Quelque chose survient dans le cours du travail, un imprévu avec lequel il convient de composer. En peinture par exemple, le peintre estime l'avancée de la main et c'est en fonction de ce qu'on estime que des choix concernant les orientations à venir sont faits. Les générateurs de texte de Balpe ont été envisagés d'avance et procèdent d'un projet : *faire* écrire un texte à un ordinateur à partir d'un « matériel préfabriqué ». Le programme informatique prescrit les étapes de la construction du texte. Dans ce cas la technique informatique est pensée comme un outil mis au service d'un projet (*faire* écrire à la machine). Elle y est envisagée seulement pour l'usage auquel on l'a destine et ses propriétés spécifiques ne sont pas mises en valeur. Ce mode de production de texte a essuyé de nombreuses critiques. Au delà de la qualité des textes générés, c'est ce type de recours aux processus génératifs en art qui pose problème. Inke Arns impute à l'art génératif de ne « s'intéresser aux processus génératifs (ainsi qu'au logiciel ou au code) que dans la mesure où ils génèrent des événements " imprévisibles " ». ⁴⁷ Dans cette façon de faire, logiciel et code sont considérés comme des outils, sans être questionnés. Une fois que le programme s'exécute, celui qui l'a programmé ne prend guère en considération les textes produits si ce n'est pour vérifier que la syntaxe est correcte. Ce qu'il manque ici, ce sont des allées et venues qui feraient évoluer le concepteur de l'automate littéraire, des opérations de réglage à la prise en compte de ce à quoi l'automate a donné naissance. Il faudrait qu'il « cherche à faire valoir, à révéler, à mettre en tenue d'apparat » ce que la puissance de calcul a mis au jour, et qu'il ne se contente pas de la voir fonctionner.

Dans le chapitre 2, une analyse a été conduite à propos du mode de traitement des données au sein des opérations de datamining. Cette étude a montré que le traitement de la matière enregistrée par des algorithmes de corrélation avait pour effet de plier cette matière, de l'homogénéiser,

46. Pierre-Damien HUYGHE, « L'hypothèse d'une peinture mineure », in : *Art et industrie*, Belval, Circé, 1999.

47. Inke ARMS, « Read_me, run_me, Execute_me : Malaise dans le logiciel ou « C'est la performativité du code, idiot » », in : David-Olivier LARTIGAUD, *Art ++*, Orléans, Hyx, 2011, p. 143-153.

de la transformer de telle sorte qu'une fois traitée par l'algorithme, les qualités premières qui la constituaient s'étaient estompées, voire avaient disparu. D'une certaine manière, il en va de même avec les générateurs de textes, les mots à partir desquels un texte est créé sont pliés, formatés, pour entrer dans la base de données et se prêter au traitement algorithmique. De plus, le texte produit ne porte pas la trace des opérations par lesquelles le matériel de départ est passé.

Pierre-Damien Huyghe propose de considérer la description que fait Baudelaire du travail de Delacroix dans le *Salon de 1846*, définissant les outils de l'artiste comme « des moyens matériels d'exécution », et la « préparation des éléments de l'oeuvre », étant opérée de telle sorte que

la main rencontre, quand elle se met à la besogne, le moins d'obstacles possible et accomplisse avec rapidité servile les ordres divins du cerveau : autrement l'idéal s'envole.⁴⁸

Huyghe propose de traduire ce passage pour l'adapter à la situation de travail du photographe. Nous poursuivons cette traduction, en émettant l'hypothèse que cette description peut aussi bien viser la façon dont l'informatique est majoritairement pensée aujourd'hui. Comme le pinceau du peintre, et plus tard l'appareil photo, l'informatique semble être définie par les tenants de la littérature numérique comme un moyen matériel d'exécution. On peut tenter de remplacer, dans la description, la main et les outils du peintre par le générateur, ce qui permettrait de dire que la préparation des éléments de l'œuvre doit être ici telle que quand le générateur est lancé, il rencontre le moins d'obstacles possible et accomplisse avec rapidité servile les commandes prédéfinies par ceux qui l'ont conçu. De cette description, il ressort que l'outil est traité comme un intermédiaire.

L'outil est souvent pensé comme un intermédiaire permettant de transformer une matière première conformément à une prévision. Dans cette pensée de l'intermédiaire, on s'intéresse au bilan énergétique de l'opération, autrement dit à son rendement : la perfection de l'outil est considérée à l'aune de sa productivité, c'est à dire de la réduction du temps d'information du matériel. Dès lors, le travail est pris dans les filets d'une gestion, d'une économie. Il fait l'objet d'un calcul où la mesure quantitative du temps joue un rôle important. Au contraire, il nous faudrait penser un

48. HUYGHE, « L'outil et la méthode », *op. cit.*, p. 66.

travail où le rendement ne constituerait pas une valeur.⁴⁹

Plutôt que d’asservir le matériel et l’outil à l’idée de départ, il vaudrait mieux penser que l’idée peut, quand elle rencontre le matériel et l’outil, changer de nature en cours de route. Selon Huyghe, il y aurait lieu, dans ce cas de figure, de parler de traduction. La notion de traduction contient celle de trajet. Une idée est lancée, et dans son trajet, elle serait susceptible d’un envol. Le problème dans cette conception du projet, c’est que la trajectoire connaît déjà ses étapes. Quand on lance le générateur, le matériau de départ fait un trajet et cette trajectoire connaît déjà ses étapes. Le générateur est un dispositif de traversée, qui force la matière verbale à suivre des étapes prédéterminées. Dans cette conception, le moment de trajet serait un moment qui serait, dans l’idéal, indifférent à la matière verbale en tant que telle.

Pour programmer un générateur, les écrivains-programmateurs définissent et paramètrent un champ lexical en alimentant le programme en description prototypique, et renseignent une table d’instruction, qu’ils programment par des opérations de calcul. Dans cette situation, l’écrivain devient pourvoyeur de données, de mots, de significations. On peut risquer ici un rapprochement entre cette pratique à caractère taxinomique et la critique que Mao Tsé-toung dresse contre ce qu’il appelle le formalisme, en prenant comme exemple le modèle de la pharmacie « chinoise ». Repris par Jacques Derrida, le propos est associé à une critique de « l’inscription taxinomique » et de « la classification statistique », accusées de se contenter « d’étiqueter des produit finis et inertes » et « d’appliquer de l’extérieur, dans une construction préfabriquée (...) des formules prescrites une fois pour toutes : un peu comme dans une pharmacie ».

Jetez un coup d’œil dans n’importe quelle pharmacie chinoise et vous verrez des armoires aux tiroirs innombrables, chacun muni d’une étiquette : ligustique, rehmania, rhubarbe, mirabilite, et tout ce que vous voudrez(...) beaucoup de nos camarades se sont entichés de la méthode de la pharmacie chinoise, qui est en fait la plus terre à terre, la plus enfantine et la plus vulgaire des méthodes, c’est la méthode formaliste, qui classe les choses d’après

49. Pierre-Damien HUYGHE, « Question de méthode », in : *De la facture, essai sur l’art, la peinture et les images*, thèse de doctorat, 1991, Université de Strasbourg 2, p. 66.

leurs signes extérieurs et non d'après leur liens internes.⁵⁰

Cette méthode présente des similitudes avec le traitement que J.P Balpe fait subir aux mots. Quand on observe la manière dont la matière verbale s'articule à un programme, dont elle est confrontée au calculable, on voit que dans ce cas, il n'y a pas d'articulation mais une soumission de cette matière au programme. L'auteur se saisit des mots pour faire du sens et obtenir des énoncés crédibles. Les mots ne vont pas librement à leur place, la matière verbale est soumise au programme. Les mots ne sont jamais présentés pour eux même, ils ont été brutalement soumis aux règles d'une syntaxe dictée par un langage formel, leur organisation doit faire sens. Les mots sont ici « utilisés » pour leur signification première. On retrouve dans le travail de J.P Balpe l'idée sévèrement critiquée par Francis Ponge selon laquelle le plaisir de l'auteur est surtout logique.

5.4.2 Langage naturel, langage informatique et algorithme

Dans le type de traitement que J-P Balpe fait subir à la matière verbale, les syntaxes des langages formels influencent la langue naturelle. Le langage informatique possède un noyau impératif, ses principales opérations s'énoncent sur ce mode. Il est composé de « déclaration », d' « instruction », d' « affectation », autant de termes qui renvoient à une autorité. Il faut ajouter à cela que la construction d'un texte informatique se fait selon un mode d'articulation logique. Comme le rappelle C. Herrenschmidt, écrire par ordinateur c'est mettre en œuvre des questions logiques, nous manipulons la condition et la négation plus fréquemment, et cette donne technique formate les syntaxes langagières. Qu'advient-il de la langue naturelle, ambiguë, polyphonique et incertaine, lorsqu'elle est générée par des écritures formelles dont le principe de fonctionnement est d'exclure l'ambiguïté? Nous repérons dans cette rencontre un risque manifeste de standardisation de la langue. Viendrait également à manquer le moment de flottement, l'état d'incertitude pendant lequel la matière verbale ne serait pas immédiatement informée ni astreinte à une position, où l'ordre des mots entre eux adviendrait à force de les considérer comme des objets, pour eux-mêmes, sans les rattacher aux si-

50. Mao TSÉ-TOUNG, in : Jacques DERRIDA, *La dissémination*, Paris, Ed. du Seuil, 1993, p. 33-34.

gnifiants auxquels ils sont associés la plupart du temps. Or l'ordinateur est employé ici comme une machine à décision qui décide de l'ordre des mots. Le langage « naturel » est soumis à une logique prévisionnelle. Tel type d'occurrence sera programmatiquement placé à côté de tel autre. La configuration du texte, écrit dans une langue naturelle, dépend de l'expression algorithmique et de formules formelles. Nous aurions intérêt, étant donné le nombre de formes et d'objets qui aujourd'hui viennent à paraître en raison de formules formelles, de nous pencher sur la nature du langage algorithmique. Qu'est-ce qui le fonde ? Quelle est sa vocation ?

L'algorithme est relatif à l'activité du calcul. Il a, en premier lieu, désigné l'arithmétique et ses règles et, au XIX^e siècle une « suite de règles opératoires explicites ». C'est un langage d'abord rattaché à la discipline scientifique des mathématiques, qui s'est ensuite trouvé au cœur de la technique informatique. Dans deux chapitres de l'ouvrage *La prose du monde*, Maurice Merleau-Ponty a travaillé à relever les spécificités de l'expression algorithmique en différenciant cette dernière de la langue commune et de la parole. Ce qui est recherché dans le domaine de la science, c'est l'adéquation entre ce qui est dit et la chose visée. Pour le philosophe, l'algorithme

s'attache à des signes choisis, des significations définies à dessein et sans bavures. Il fixe un certain nombre de rapports transparents ; il institue, pour les représenter, des symboles qui par eux-mêmes ne disent rien, qui donc ne diront jamais plus que ce qu'on a convenu de leur faire dire.⁵¹

Merleau-Ponty présente l'expression algorithmique comme un pur langage, qui concentrerait en soi le pouvoir expressif. Il est le projet d'une langue universelle, une langue qui « enveloppe par avance tout ce qu'elle peut avoir à dire parce que ses mots et ses syntaxes reflètent les possibles fondamentaux et leur articulations ». ⁵² Le philosophe montre en quoi le langage algorithmique comme pure langue se distingue de l'exercice vivant de la parole. C'est un système expressif qui suit un plan alors que la langue est tout hasard et toute raison, un système expressif qui a son origine dans quelques données accidentelles. L'algorithme parle des choses et suppose chez leur interlocuteur idéal la connaissance des définitions,

51. Maurice MERLEAU-PONTY, « Le fantôme d'un langage pur », in : *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9.

52. *Ibid.*, p. 12.

mais la langue empirique est toujours susceptible d'excéder les définitions de l'algorithme. Dans l'exercice vivant de la parole, il y a quelque chose de toujours brouillé dans la langue, « qui l'empêche d'être le reflet de quelque langue universelle ou le signe recouvrirait exactement le concept ⁵³ ». Dans les mathématiques, on cherche à rendre compte d'un savoir exact en admettant une pensée qui « enveloppe l'opération expressive de sa clarté souveraine et résorbe dans l'algorithme l'obscurité congénitale du langage ⁵⁴ », mais on aurait tort de croire que les signes recouvrent exactement l'intention. Selon la valeur que l'on accorderait au terme d'une équation n par exemple, la structure est susceptible de bouger, « le bougé de la restructuration est caractéristique du langage ⁵⁵ ». Les remarques de Merleau Ponty sur le langage algorithmique et l'usage vivant du langage permettent de mettre en perspective l'articulation de ces deux langages au sein du dispositif de génération de texte de J.P Balpe. Dans ce type de dispositif, des mots écrits dans une langue commune sont comme emboîtés et rangés selon une nomenclature qui permettra aux écritures algorithmiques de pouvoir les traiter. On peut penser que dans cette façon de faire, les mots se retrouvent à la merci de l'expression algorithmique.

Il ne s'agirait pas de renoncer à mener des tentatives à partir de l'articulation de ces deux langages, mais de penser un autre mode d'articulation où l'expression algorithmique n'offusquerait pas de la sorte les mots de la langue commune.

53. Maurice MERLEAU-PONTY, « Sciences et expériences de l'expression », in : *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 54.

54. Maurice MERLEAU-PONTY, « L'algorithme et le mystère du langage », in : *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 169.

55. *Ibid.*, p. 169.

Chapitre 6

Vers des manières de penser l'informatique comme matrice

Dans les deux chapitres précédents, différentes manières d'impliquer l'informatique dans la pratique d'écriture ont été abordées. Il est apparu que ces manières ne permettaient pas d'aborder de front ce que l'informatique fait à la littérature. Dans le champ d'une littérature dite numérique par exemple, les productions étudiées n'induisaient qu'une conscience faible du fait informatique, à l'instar des générateurs de textes de J.-P. Balpe, pour lesquels l'informatique est traitée comme un outil, un intermédiaire destiné à informer une matière.

Nous aimerions montrer qu'il est d'autres manières de penser le rapport de la littérature à l'informatique en approchant certains impensés dans les réflexions associant ces deux objets. Ici, on s'intéressera à des façons de produire des livres qui sortent du livresque tout en continuant à travailler le support livre. Il s'agit de chercher quelles seraient les formes d'une écriture littéraire qui n'aurait pas recours de façon systématique à l'emploi de l'informatique mais qui en considérerait les principes de fonctionnement. Une autre manière d'impliquer l'informatique dans la fabrique du texte peut être envisagée à travers la possibilité pour l'écriture de s'appareiller à l'informatique. Cette démarche comprend deux dimensions. Premièrement, il s'agit d'envisager la littérature comme un espace pouvant accueillir en son sein la matière enregistrée produite par les dispositifs informatiques. La matière ici prise en considération est la multitude d'infimes enregistrements qui se produisent dès lors que nous mettons en œuvre des objets techniques informatiques. Dans le chapitre deux et trois, nous avons insisté sur ces enregistrements qui se produisent à notre insu et qui nous dépassent, selon la donne et les réglages des dispositifs informatiques. Enregistrements que l'on peut voir comme une

espèce de documentation extérieure à nous même et qui, bien que ne relevant pas d'une inscription mnésique au même titre que les expériences vécues, n'en sont pas moins constitutifs des formes contemporaines de la mémoire.

La littérature peut-elle accueillir cette matière enregistrée qui dérive de la puissance d'enregistrement des dispositifs informatiques ? Peut-elle s'ouvrir à autre chose qu'elle-même ? C'est-à-dire à ce qui ne résulte pas de la lente et patiente progression dans laquelle s'engage l'écrivain quand il tente de faire tenir un mot derrière un autre pour combler le vide que rencontre d'abord son intention de signifier ? La littérature peut-elle accueillir cette documentation extérieure à l'homme, ces enregistrements, ces traces administratives, ces écritures (au sens que prend le mot lorsqu'on l'énonce au pluriel pour désigner les opérations comptables publiques ou privées, les transactions où quelque chose de nous fut impliqué sans que nous l'ayons su) ? Est ce que ces enregistrements aussi divers soient-ils, peuvent être les ingrédients d'une littérature et entrer dans la fabrique d'un texte ? Comment peuvent-ils venir se trouver dans un texte ? Contrairement au sort qui leur est réservé dans les modes majeurs de traitement qui ont été passés en revue (notamment dans les pratiques de *data-mining*), il faudrait que la littérature puisse les accueillir en manifestant les propriétés, qu'elle ne cherche pas à les fondre ni à les unifier dans une synthèse cohérente. Dès lors, il s'agirait moins de composer un texte cohérent à partir d'enregistrements hétéroclites, moins de les ordonner dans une syntaxe signifiante, que de faire affleurer à la surface du texte ces bribes d'opérations telles qu'elles ont été captées par la machine, dans leur brutalité même.

(...) brut désigne l'état de ce qui, n'ayant pas été taillé, n'est pas séparé d'un autre morceau ; est ainsi brutal, d'abord, ce qui est sans coupe, ou plutôt ce qui n'a pas été mis sous la coupe d'un travail, d'une façon, d'une élaboration¹.

Il est des manières de mettre des matériaux ensemble et de voir disparaître dans l'« ajointement » leur caractère brut. Il en est d'autres qui au contraire attirent l'attention sur le matériel même. C'est ce dont un peintre comme Jasper Johns a pu faire l'expérience dans la pratique

1. Pierre-Damien HUYGHE, « Des pans de réel : Jasper Johns », in : *Champs visuels* (n°2, 1996), Harmattan, p. 64.

de son art. Comme le remarque Pierre-Damien Huyghe dans un texte consacré à l'artiste, les ingrédients de sa peinture se présentent à l'état de composants, non de compositions. Dans ses tableaux, quelque chose demeure sans syntaxe, en rebut. Le tableau est un assemblage disjoint dans lequel

[les] composants sont un par un sortis du contexte pictural où ils auraient pu prendre sens. Ils sont ainsi déliés, désagregés." Se suivent-ils les uns des autres ? Ils paraissent plutôt pris et placés sur le panneau ou le pan de toile qu'est d'abord un tableau comme on peut prendre et placer (en fait déplacer, replacer) un objet déjà fait.²

Ce questionnement à propos du collage peut trouver un écho à propos de la littérature et de l'accueil possible qu'elle peut réserver aux enregistrements produits par les dispositifs informatiques.

Nous aimerions envisager l'informatique comme une matrice productive. Cela se traduirait par un texte qui intégrerait les principes formels de l'informatique. Ce qui travaillerait le texte trouverait sa source dans ces principes, qui auraient été intégrés, traduits, transposés dans une construction matricielle.

"Matrice", mater en latin, mère, maternel, matière sont des mots de la même famille, au sein du processus qui va faire mère³. Le travail est associé à la notion d'accouchement, quelque chose vient au jour et pour que ce quelque chose vienne au jour, il faut un certain travail qui procède notamment d'une matrice et pas nécessairement d'une idée.⁴

Il s'agirait de développer une méthode d'écriture à partir de la considération des propriétés matricielles de l'informatique. Il conviendrait de mettre en jeu ses principes formels et d'en faire ce par quoi, ce en quoi du texte pourrait advenir. Ce principe méthodique, qui repose sur un transfert de propriétés, a notamment été explicité par Claude Simon :

[...] j'ai conservé de mes études un souvenir fascinant de la fameuse formule : « Si l'on considère ... » qui prélude à l'examen des

2. *Ibid.*, p. 67.

3. Pierre-Damien HUYGHE, « Matrices productives et appareils », in : *Décor, mouvements de guerre, chercher... transférer*, Actes des journées d'études des 28 et 29 mars 2011, Ecole nationale supérieure d'art de Limoges, p. 157.

4. *Ibid.*, p. 156.

propriétés des figures, c'est à dire des *rapports* existant entre leurs éléments. Pour prendre des exemples simples : la bissectrice d'un angle a pour propriété de diviser celui-ci en deux angles égaux, autrement dit dont le *rapport* est 1 ; ou encore, le carré construit sur l'hypoténuse d'un triangle rectangle a la propriété d'être la somme des deux autres, etc.

Eh bien, de la même façon, je peux dire que mon dernier livre est né de la considération [...] des propriétés du grand tableau de Robert Rauschenberg intitulé *Charlène* qui se trouve au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Il va naturellement de soi, qu'à la différence d'une figure géométrique dont les propriétés sont les mêmes pour tous, ces propriétés de *Charlène* sont, pour chacun, différentes, chacun, bien sûr, étant à même de lui en découvrir d'autres, tout aussi valables.⁵

Quelle peut être l'attitude de l'écrivain face à ce qui est engrangé, chaque jour, par les dispositifs d'enregistrement informatique ?

6.1 Approche généalogique

C'est en observant la manière dont certains écrivains ont appareillé l'écriture à une technique d'enregistrement que l'on a rencontré des façons de faire qui pourraient nous mettre sur la voie d'une forme d'écriture appareillée à l'informatique. Ce chapitre adoptera donc une approche généalogique qui prendra en compte des pratiques héritées pour envisager des pratiques à venir. Au rang des pratiques héritées, nous retenons le travail de Denis Roche, et notamment une de ses méthodes d'écriture qui a présidé à la fabrication d'un certain type de texte que l'auteur a appelé des « dépôts ». Ce travail explore les deux dimensions que nous venons d'évoquer : la littérature accueille des enregistrements produits par des machines (elle s'ouvre en l'occurrence à l'objectivité mécanique de l'appareil photographique) et les principes formels régulateurs de la photographie sont transposés dans une façon de faire le texte (la recherche d'un principe d'équivalence entre le fait de faire une photographie et le fait d'écrire).

Il s'agira à travers l'exposition de la méthode d'écriture qui a présidé à la conception des dépôts de montrer en quoi ce travail témoigne d'une manière de s'ouvrir à l'objectivité mécanique, à ce qui se dépose

5. Claude SIMON, « La fiction mot à mot », in : *Oeuvres 1*, Harmattan, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1195.

en continu sur des surfaces d'inscription qui se démultiplient. Nous aborderons le travail de Roche comme l'exemple d'une pratique du document en littérature, pratique qui conduit l'écrivain à se faire collectionneur, et dont la méthode de travail, consistant à collecter ça et là traces administratives et enregistrements divers, s'inscrirait dans la tradition du « chiffonnier » inaugurée par Charles Baudelaire. Les chiffons, les rebuts et les résidus contemporains pouvant s'incarner, à l'époque des appareils d'enregistrement et de l'accroissement de la puissance d'engrangement qui est la leur, dans les innombrables petites découpures du réel qu'ils produisent dès lors qu'ils sont mis sous tension.

A partir du travail de Roche, nous aborderons la question de l'objectivité en littérature comme une position revendiquée par certains écrivains et poètes refusant l'expression d'une subjectivité personnelle et d'une souveraineté d'auteur. A travers les objets qu'il convoque et qu'il construit dans cet exercice de poésie objective, « le sujet n'exprime plus un for intérieur et antérieur⁶ ». Une objectivité qui pourrait s'avérer particulièrement vertueuse et revêtir une dimension éthique dans un contexte où les mécanismes de subjectivation sont pris en charge par les dispositifs programmés.

Puis, nous approcherons plus spécifiquement cette tendance en littérature, qui consiste à faire du document l'objet d'une pratique et s'accompagne d'un détachement à l'égard des modes institués de la fiction. Dans ces façons d'écrire, qui s'éloignent de l'expression de la subjectivité et travaillent à partir des documents, la question du montage constitue une technique d'écriture de prédilection pour l'organisation des fragments documentaires.

Enfin, nous poserons la question de la réception de ces nouvelles formes d'écriture et du désarroi dans lequel elles peuvent laisser leur lecteur. Ce problème sera approché à l'aune des notions d'illisibilité et de lisibilité comme mode de lecture spécifique.

6. Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Presses universitaires de France, 1997, p. 40.

6.2 De l'influence de la photographie sur les modes de production du texte

6.2.1 Les *dépôts de savoir et de technique* de Denis Roche : une manière d'appareiller l'écriture à la photographie

En 1975, Denis Roche a développé une méthode d'écriture qui l'a conduit à réaliser ce à quoi il a donné le nom de *dépôts de savoir et de technique* et d'*antéfixes*. On s'attachera ici à exposer la facture de ces textes, mais aussi les enjeux de leurs principes d'écriture, en s'appuyant sur différentes annexes rédigées par l'auteur pour expliciter les mécanismes de production de ces écrits. D. Roche a en effet pris soin d'augmenter d'un appareil critique la publication des textes en question, dans lequel il explicite sa méthode, laquelle procède d'une « théorie pratique d'écriture », expression employée par l'écrivain pour caractériser un ordre de relations qui se nouent entre la théorie et la pratique de l'écriture. Signalons au passage que « théorie » dérive de *theôrein*, composé de *thea* « spectacle » et *oros* qui signifie, « considérer », « observer ». Le terme est souvent employé pour désigner une connaissance purement rationnelle qui se distingue de la pratique. L'expression « théorie pratique d'écriture » attire l'attention sur la dimension réflexive au cœur du travail de Roche, pour qui la pratique découle justement de l'observation du fait d'écriture et fait elle-même l'objet d'une observation.

6.2.1.1 Transférer les principes formels régulateurs de la photographie à la pratique d'écriture

La méthode d'écriture de Roche est née de deux préoccupations. La première réside dans le rapprochement de l'écriture et de la photographie. Pour l'artiste, ces deux activités ont partie liée. Il a souligné l'analogie entre le maniement d'un appareil photographique et celui d'une machine à écrire et les contraintes qu'ils impliquent, ainsi du cadre et de la marge. Pour Roche, un écrivain se devait d'ausculter les relations entre photographie et littérature, d'effectuer des allers et retours « entre la littérature (non, l'écriture) et la photographie (non pas l'épreuve, mais le fait instantané⁷ ». Il considérait qu'il existait une relation évidente entre « les

7. "Entrée des machines" in Denis ROCHE, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil, 1980, p. 105

machines dont on se sert quand on écrit et la machine dont on se sert pour prendre une photo ». Appareil photo et machine à écrire sont des

machines à capter de la réalité, dans les deux cas on charge un appareil ; on met du papier dans la machine à écrire, on met un rouleau dans l'appareil photographique ; dans les deux cas on utilise la pellicule [...]. Au moment où l'opérateur s'apprête à faire une photographie et au moment où il se trouve face à sa machine à écrire, un « appareil se trouve "en charge" [...]. » Dans les deux cas il faut bien sur procéder au "chargement" de l'appareil, c'est-à-dire y mettre ce sur quoi on fera s'impressionner du réel.⁸

Dans l'idée de découvrir une méthode d'écriture qui aurait été saisie par la pratique de la photographie, Roche se penche sur ce qui se passe au moment où une photographie est faite et dégage ce que nous avons appelé des principes formels régulateurs. Pour lui, la photographie est « une vaste affaire de visée et de cadrage » suivi « du moment inéluctable ou l'index recourbé et raide va appuyer sur le déclencheur ou lancer en même temps un éclair électronique ».

Que fait le photographe ? Il cadre. Non : il découpe l'espace. Le photographe découpe du réel, ce qui veut dire qu'avant tout il évacue tout le reste, ce qui était autour.⁹

Ce principe formel va, nous aurons l'occasion d'y revenir, déterminer une façon de traiter le texte. L'autre préoccupation qui influera le cours de sa pratique relève du désir de découvrir une écriture nouvelle, une écriture « qui n'était ni prose, ni poésie, ni ce que trop de gens appellent aujourd'hui « textes », « fiction », « récits » et autre », mais une « écriture sèche », une « écriture en action », une « écriture tournée vers ses surfaces¹⁰ ».

6.2.1.2 Recueillir des écritures déjà-là

Roche se met alors, dans un premier temps, à recueillir des écritures entposées chez les membres de son entourage, il collecte ainsi un matériel d'écritures variées et déjà constitué :

[...] des écrits différents, variés, littéraires ou non ; dans des livres, des manuscrits, des correspondances, des manuels, aussi bien que

8. *Ibid.*, p. 111.

9. Denis ROCHE, *La disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Editions de l'étoile, 1982, p. 124-125.

10. "L'escalier de Copàn" in idem, *Dépôts de savoir et de technique*, op. cit., p. 11

dans des factures de réparations, des déclarations d'impôts, des ordonnances médicales, des actes notariés, des légendes écrites sous des photos ou imprimées sur des cartes postales; des notations diverses, notes de travail, journaux intimes, commentaires en marge; des brochures ou dépliants publicitaires; des bribes de conversations enregistrées ou bien des morceaux du flot qui sort sans cesse d'autres appareils, de radio ou de télévision; des télégrammes reçus ou envoyés, des lettres ou des écrits pornographiques, des extraits de bibliographies comme on en trouve à la fin des livres qui nous intéressent, etc.¹¹

De ces écritures qui deviennent le matériel de la fabrique du texte, on peut dire qu'elles coagulent autour de nos existences. Les factures de réparations, les déclarations d'impôts ou encore les ordonnances médicales n'émanent pas de la volonté d'un sujet à dire ou à signifier quelque chose. La facture de la réparation d'une toiture par exemple est une trace administrative, l'enregistrement d'un fait dans une langue conventionnelle. C'est la manifestation d'un dispositif par lequel un sujet a été saisi malgré lui. Elle répond au besoin d'administrer une tâche : la réparation du toit. Sur la facture figure un numéro qui a été attribué à l'opération. Une opération qui a été prise dans les filets d'une organisation qui échappe au sujet.

Nous émettons l'hypothèse que faire d'une trace administrative le matériel d'une écriture littéraire revient à prendre en considération ce qui s'enregistre, à l'écart du sujet, et d'une certaine manière, à révéler ce moment d'interruption de la subjectivité qui pointe à chaque fois qu'un enregistrement mécanique se produit, ce moment spécifique où le sujet s'évanouit. C'est s'ouvrir à l'objectivité mécanique dont les dispositifs sont capables.

6.2.1.3 Denis Roche, collectionneur et chiffonnier

Il y a au cœur de cette activité un art de collectionner, de recueillir des écritures qui, sorties de leurs contextes, n'ont plus guère de sens et pourraient être assimilées aux déchets récupérés par le chiffonnier. Comme le collectionneur, Roche est sensible à l'éparpillement. Comme le chiffonnier, le rebut lui importe. Cette comparaison entre le poète et le chiffonnier, Baudelaire en avait déjà filé la métaphore au travers de cette

11. "Entrée des machines, préface" in [ibid.](#), p. 108

description relevée par Benjamin.

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale- " Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance¹².

A partir de ces écritures, Roche essaie de « saisir la réalité des choses et des gens ».

J'imaginai de piquer par milliers de piqûres successives, par dizaines de milliers de piqûres rapides et de durée semblable, la réalité des choses et des gens, mais toujours par d'autres écritures interposées, ces écritures étant des sortes de perspectives infinies mais retournées sans arrêt sur les choses ou les gens chez qui elles se trouvaient entreposées, retournées sur eux et sur elles et les commentant à n'en plus finir¹³.

6.2.1.4 Machiner le texte

Il met ensuite en place une méthode de transposition des écritures. Il sélectionne et découpe des lignes de la même longueur, à chaque fois prises dans des écrits différents (pour former des « lignes séquences ») et il les empile successivement. Une des dimensions propres au fait de faire une photographie se trouve ici transposée dans une façon de couper les phrases aux endroits où elles touchent les bords du cadre d'écriture qu'il a défini.

12. Charles BAUDELAIRE, « Du vin et hachisch », cité dans Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2002, p. 117

13. "Entrée des machines, préface" in ROCHE, *Dépôts de savoir et de technique*, op. cit., p. 107

per il veneziano Dionisio Dolfin, patriarca di Aquileia, nonè²⁸
 mpier somptueux sur le vieux canapé. Les voix des invités se r²⁹
 et aujourd'hui D. sur *L.B.* et moi sur la chrono. critique pou³⁰
 'aime qu'il le fasse (idée que c'est *utile* pour lui, pour no³¹
 fants promenés sur les guidons. Mardi 16 juil. 74. Promenade d³²
 evant l'anse d'une mer tiède & peu engageante j'ai chaud on v³³
 entrales. 206. Pavillon de plaisance « Étoile » (Letohrádek Hv³⁴
 nise. « Les tourbes d'eau douce » etc. est-ce ds mes notes sur³⁵
 t d'habiter toujours le même corps, avec le même esprit que l³⁶
 egistrazione presso il Tribunale di Milano n° 209 dell' 8-6-6³⁷
 tainly can't complain of life at Ithaca, New York, it's a fin³⁸
 couper ou détruire 1 photo, une pâte caustique peut s'échappe³⁹
 treed in kontakt met uw fotohandelaar of met het dichtstbijzi⁴⁰
 catholique & anglicane sur la rive nord-est du Teslin Lake to⁴¹
 ssairement ds cet ouvrage. Imprimé en France par S.S.Q.I. - P⁴²
 du borax. Des foyers & des cheminées témoignent presque parto⁴³
 rio; à g., n° 18, la *Maison d'Adonis*. P. 366, R.5; *plan*, p. 3⁴⁴
 tuel *Traça-çay*), Notion servait de port à Colophon (distant⁴⁵
 ravaux rendus difficiles par des infiltrations d'eau. Après a⁴⁶
 card. — 216 k. *S. Flavia-Solunto* (pour les ruines de Solunte⁴⁷
 tinéraire & revenir par un autre. 80 pour les stations-wagons⁴⁸
 tes-Alpes sont sérieusement le départem^t le plus « olfactif » d⁴⁹
 itoris en glissant sa main entre mon ventre et le matelas. Ge⁵⁰
 rifices de l'urètre & du vagin. Sur la femme debout le « plafo⁵¹
 ne te l'avais pas dit comme je t'aime comme c'était cette esp⁵²
 u mont, de la fente que Michel-Ange avait cru opportun d'omet⁵³
 relâchent un peu & que son doigt glisse entre les parois humi⁵⁴

FIGURE 6.1 – Extrait de "Notre antéfixe" in Denis ROCHE, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil, 1980, p. 113-124

Plus de "justification" du texte en largeur, ni de "hauteur" de texte, mais des formats; lucarnes du ce dans quoi ça se passe, du à travers quoi ça nous arrive, du vise un peu l'écran¹⁴.

14. "Au delà du principe d'écriture" in *ibid.*, p. 35

Ce travail de découpe et de montage lui permettrait de faire dire aux fragments sélectionnés « ce qu'[ils] avaient déjà dit, toute leur vie, mais sous un aspect et dans un rythme nouveau ». Leur entrechoc donne lieu à un effet de répétition « du déjà lu, du déjà dit, du déjà vécu, mais d'une autre couleur, d'un autre grain, d'un autre " cadré " ¹⁵ ». En enchaînant ces échantillons d'écriture, Roche entend « faire chanter toute l'écriture qui se trouve chez quelqu'un ¹⁶ ». Ce procédé valorise n'importe quelle chose écrite sans privilégier un type d'écriture au détriment d'une autre. En ce sens, il se rapproche de la dimension objective de l'appareil photographique. La photographie, dit Roche, ne privilégie pas une certaine chose à regarder, « elle a depuis toujours vraiment photographié tout, ce qui était moche, banal, extraordinaire » . Comme l'appareil photo, le magnétophone « demande à enregistrer, à capter n'importe qui en disant n'importe quoi [...] c'est sa vocation donc il faut qu'il soit entendu comme tel ¹⁷ ». Cette puissance d'enregistrement des appareils d'enregistrement retient Denis Roche. Il se demande comment le fait que l'on puisse transporter

[...] sans lourdeur, avec un arsenal international machinique, une fabrique à instantanés portative et à enregistrement illimité [...] ne nous laisse pas tous rêveurs. ¹⁸

Dans les dépôts, différents registres de langage s'entremêlent et se juxtaposent. Une note relative à un fait ou une perception intime avoisine la description d'un lieu extraite d'un guide touristique, un souvenir griffonné sur un papier se trouve ajointé à un morceau de phrase tiré d'un roman de Marguerite Duras, ou une comptine anglaise aperçue sur une ceinture de femme. La transcription de ces lignes d'écriture à la machine à écrire tend à annuler une hiérarchie, un ordre qui aurait pu s'établir au vu de la spécificité propre au support d'inscription d'origine, c'est seulement par l'acte de lecture que se manifeste leur différence.

Le livre intitulé *Dépôts de savoir et de technique* rassemble 19 de ces dépôts constitués par l'empilement de ces lignes séquences courant sur cinq à dix pages. Six de ces dépôts sont des « antéfixes », terme

15. *Ibid.*, p. 109.

16. "Le rideau déchiré, entretien avec Alain Pomarède" in idem, *La disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, op. cit., p. 118

17. *Ibid.*, p. 118.

18. Idem, *Dépôts de savoir et de technique*, op. cit., p. 105.

employé par l'écrivain pour distinguer un certain type de dépôts, des autoportraits ou des portraits adressés à des destinataires « des portraits sémiotiques, constitués de coupes et de traversées dans la masse discursive [...] qui entoure chaque sujet et constitue son identité¹⁹ ». Dans « Notre Antéfixe, dépôts de savoirs et de techniques n° 9 », réalisé à partir des écritures entrecroisées chez l'écrivain et sa compagne Françoise Peyrot, toutes les lignes sont numérotées et renvoient à une série de notes et de commentaires annexés au dépôt. Dans ces commentaires, il mentionne la provenance de la ligne d'écriture retranscrite. À ces indications bibliographiques s'ajoutent parfois des remarques sur les circonstances qui entourent une écriture.

t d'habiter toujours le même corps, avec le même esprit que l³⁶
 egistrazione presso il Tribunale di Milano n° 209 dell' 8-6-6³⁷
 tainly can't complain of life at Ithaca, New York, it's a fin³⁸
 couper ou détruire l photo, une pâte caustique peut s'échappe³⁹
 treed in kontakt met uw fotohandelaar of met het dichtstbijzi⁴⁰
 catholique & anglicane sur la rive nord-est du Teslin Lake to⁴¹
 ssairement ds cet ouvrage. Imprimé en France par S.S.Q.I. - P⁴²
 du borax. Des foyers & des cheminées témoignent presque parto⁴³
 rio; à g., n° 18, la *Maison d'Adonis*. P. 366, R.5; *plan*, p. 3⁴⁴
 tuel *Traça-çay*), Notion servait de port à Colophon (distant⁴⁵

FIGURE 6.2 – Fragment d'une page de "Notre antéfixe", in *Dépôts de savoir et de technique*, p.116

36. Françoise : « Jeudi. Il y a des jours où je me demande comment quelqu'un pourrait avoir du plaisir à vivre avec moi étant donné qu'à certains moments moi j'éprouve tellement peu de plaisir à vivre avec moi-même. C'est lassant d'être toujours la même personne et d'habiter toujours le même corps, avec le même esprit que l'on retrouve sans réactions imprévues devant toutes les choses. 18 janvier 62. »
 37. Indicat. dépôt légal album fresques de Véronèse à la villa Maser. Achat du mardi 3 août 76. Pas pu photographier les cheminées.
 38. Carte envoyée par Teri et Hubert et signée « Tee and Aytch » : *T* et *H*!
 39. Prospectus film-pack Polaroid.
 40. Id.
 41 à 48. Extraits de voyages à faire.

FIGURE 6.3 – Commentaire détaillant l'origine de chaque ligne in *Dépôts de savoir et de technique*, p.129

19. Luigi MAGNO, éd., *Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie*, ENS éd., 2007, p. 289.

D'autres fois encore, ce sont des commentaires descriptifs relatifs à l'activité à laquelle l'écrivain se livre, une manière pour lui de jeter un regard réflexif sur la tâche à laquelle il se livre. Il remarque par exemple le « déroulement excessivement scandé (par les lignes coupées) et contrarié (par l'incidence d'autres redites) ²⁰ ». Les commentaires, dit Roche, explicitent « ligne après ligne, à la fois le fonctionnement et le cheminement » et permettraient de rendre compréhensible « le mécanisme de ce type d'écriture ²¹ ».

Il convient également d'appréhender ce type d'écriture en prenant en compte les particulières conditions matérielles d'écriture au sein desquelles il a été développé. L'écrivain travaille avec deux machines à écrire (certains commentateurs de son œuvre y ont vu une prolifération des artifices) : une pour transcrire les écritures collectées ça et là, et une autre pour faire des commentaires.

Aujourd'hui, pour mieux développer le travail en cours, j'ai mis en « batterie » deux machines à écrire sur ma table, deux Hermès 3000 comme d'habitude : celle de gauche enregistre les lignes numérotées du « Dépôt », celle de droite les notes & commentaires. Au fur et à mesure que le travail avance, la machine de droite est obligée de rattraper celle de gauche. Le piano emmagasineur est là, cliquetant sous mes mains, les pages se déroulent vers le haut tandis que les touches sèment du noir devant mes yeux. Je vais d'une machine à l'autre, traînant ma chaise et mon angoisse ²².

Au travers des vingt ou vingt-cinq lignes contenues à chacune des pages des dépôts, quelque chose de la vie de ceux à qui il a emprunté ces écritures s'y laisse, « ce quelque chose précisément qu'aucune autre activité précédente n'avait réussi à séparer de nous et à exhiber aussi bien ²³ » .

La pratique d'écriture qui a présidé aux dépôts a souvent été comparée à la technique d'écriture du *cut-up* développée par William Burroughs. Pour Denis Roche, les deux pratiques n'ont de commun que le recours au collage et au montage. L'écrivain remarque que chez Burroughs, les techniques de collage et de montage visent à produire un effet de sens, alors qu'il en va différemment dans la pratique des dépôts.

20. " Notes et commentaires " de "Notre antéfixe " in ROCHE, *Dépôts de savoir et de technique*, op. cit., p. 137

21. "L'escalier de Copàn" in *ibid.*, p. 15

22. "Notes et commentaires" in *ibid.*, p. 228

23. "Entrée des machines, préface" in *ibid.*, p. 110

Chez moi c'est beaucoup plus prosaïque. Ca consiste uniquement à provoquer un effet d'empilement de situations, de dits, d'événements, de pensée, de lieux, etc. C'est un découpage de lignes, c'est pas du tout un découpage de sens. Ce ne sont pas des découpages contradictoires ou cumulatifs à l'intérieur d'une phrase. C'est simplement une sélection dans une phrase, une autre sélection dans une autre phrase, une troisième sélection encore dans une autre phrase.²⁴

6.3 De l'objectivité en littérature

Le travail de Denis Roche procède d'un certain recueil de l'objectivité. Ceci non seulement parce que comptent parmi les écritures avec lesquelles il travaille des factures, des ordonnances²⁵ et d'autres écritures ne procédant pas d'une intention directe de signifier, mais surtout en raison de la manière dont il traite ce matériel, procédant simplement à un travail de découpe et de cadrage, comme le ferait un appareil.

6.3.1 Contrer les mécanismes de subjectivation des dispositifs programmés

Dans un texte paru en 2013, Yves Citton évoque l'opportunité d'un renouveau de la réflexion autour de la notion d'objectivité. Plus exactement, il en appelle à de nouvelles objectivités qui auraient leur part de vertu dans un contexte où les mécanismes de subjectivation seraient passés du côté du pouvoir. Ce contexte a été approché dans les premiers chapitres de la présente recherche, qui abordaient notamment le sort fait à ces traces laissées par la navigation de tout un chacun sur le réseau. De cette étude, il ressortait que quelque chose s'enregistre quand nous allons de site en site et que cette matière enregistrée est traitée de manière dominante par des algorithmes déterminés par des logiques économiques. Le

24. Idem, *La disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, op. cit., p. 118-119.

25. A propos de ce type de document : « Ces documents ne sont pas le fait de l'arbitraire d'un homme ; ils découlent, en quelque sorte automatiquement des activités quotidiennes d'une administration publique, d'une entreprise industrielle ou commerciale, d'une famille ou d'un particulier / Ces documents se déposent comme se forment les sédiments des couches géologiques, progressivement, constamment » passage cité dans Charles SAMARAN, éd., *L'histoire et ses méthodes*, Encyclopédie de la Pléiade, 11, Gallimard, 1961, p. 1120

traitement qui est fait des traces de parcours de navigation influence l'organisation d'un paysage de données ou d'informations qui s'offre à nous, organisation modelée par nos goûts et nos choix passés, en fonction d'une subjectivité induite par les algorithmes de corrélation statistique. Dans ce type de traitement, une grande importance est attachée au sujet, à ses goûts et préférences. Le paysage informationnel auquel on accède, modelé en fonction de nos goûts, déformé, perd toute objectivité. Dès lors, il devient difficile d'y voir clair dans ce qui nous entoure et nous constitue. Pour Citton « ces programmes colonisent nos petites vanités ». Nous aurions, avance-t-il, désespérément besoin d'un « retour de l'objectivité pour contrer la puissance de ces programmes ²⁶ ».

S'appuyant sur l'ouvrage *Objectivités*, ²⁷ il remarque que le souci d'objectivité dans les manières d'observer le réel s'est particulièrement manifesté, notamment dans le champ scientifique, à l'apparition de la photographie, qui a fait basculer les modes d'observation du réel. Jusqu'en 1850, les plantes étaient représentées dans des atlas au travers de gravures, sous une forme idéalisée où toutes les imperfections contingentes attenantes à la plante qui servait de modèle étaient gommées. L'apparition de la photographie a changé la donne. Le souci d'objectivité mécanique commençait alors à primer sur une vision idéalisée de l'objet. Ce basculement dans les manières d'observer le réel dans le champ scientifique a eu des conséquences éthiques, psychologiques et esthétiques.

Pour comprendre les enjeux de l'objectivité dans le champ de l'art, Citton sollicite les réflexions de Pierre-Damien Huyghe et notamment ses propos sur le cinéma. Dans son ouvrage *Le cinéma avant après*, Huyghe remarque que les appareils d'enregistrement, l'appareil photographique d'abord, la caméra ensuite, s'inscrivent dans des projets de maîtrise. Ces techniques sont dominées par une maniabilité souveraine. Ce qui va à l'encontre leur nature : les appareils voient et entendent différemment de l'homme, ils ont leur propre forme de sensibilité, ils cadrent du sensible qu'ils recueillent objectivement. Dans le laps de temps où quelque chose vient à s'inscrire sur la pellicule, il se produit un suspens de l'intentionnalité du sujet. Dès lors, il y a deux manières de faire face à ce moment

26. Yves CITTON, « Le retour de l'objectivité ? », in : *La revue des livres* (n°9, 2013), p. 9.

27. Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité*, Fabula, Les presses du réel, 2012.

d'interruption de la subjectivité : soit l'opérateur cherche à reprendre la main sur l'opération, soit il cherche à faire valoir ce que l'appareil a retenu. A la sensibilité des appareils n'est que trop rarement accordée l'attention qui convient. La plupart du temps, celle-ci est modulée via des opérations par lesquelles on s'assure de garder la main mise sur l'enregistrement. Des opérations en amont (travail de mise en scène, composition du champ, éclairage) et en aval, la matière enregistrée est au moment du montage manipulée, retouchée, transformée. Ces opérations « entament le travail des appareils » et constituent « une mise à couvert de leur liberté²⁸».

Aujourd'hui, un constat similaire est valable pour l'informatique. Ce qui s'enregistre dès que nous mettons en marche les objets informatiques et la manière dont ces choses s'enregistrent n'est jamais considéré pour soi. Citton relève l'existence de pratiques cinématographiques et littéraires, des pratiques relativement minoritaires, qui accordent toute leur importance au recueil de l'objectivité. Ainsi du cinéma de J.M Straub, pour qui le devoir d'un cinéaste est de « ne pas falsifier la réalité et d'ouvrir les yeux et les oreilles des gens avec ce qu'il y a, avec la réalité²⁹».

Citton évoque également le courant « objectiviste » de la poésie américaine qui tient à la « nécessité à la fois poétique et morale, celle de ne pas altérer les objets qu'il considère ou emprunte³⁰ ». Bien qu'appartenant à des champs différents, ces pratiques partagent le même souci d'authenticité, et cela passe par l'abstention de manipulations guidées par la projection imaginaire du sujet. Pour Citton, cette tendance à l'objectivité procède d'une ascèse éthique. « Le souci de non inférence dans le déploiement mécanique d'une procédure automatique ressemble à un impératif de non agir³¹ ». Pour l'auteur, l'ambition existentielle d'une telle valorisation de l'objectivité repose sur une culture à entretenir fondée sur la capacité à « se constituer par là où le réel nous échappe³² ».

28. Pierre-Damien HUYGHE, *Le cinéma avant après*, Grenoble, De l'incidence éd., 2012, p. 107.

29. CITTON, « *Le retour de l'objectivité ?* », *op. cit.*, p. 8.

30. *Ibid.*, p. 8.

31. *Ibid.*, p. 5.

32. *Ibid.*, p. 9.

6.4 Pratique du document en littérature

Une tendance se fait jour dans le champ de la création littéraire depuis les années 1960 : le document devient l'objet d'une pratique. Cette tendance interroge une conception simpliste mais répandue qui voudrait marquer la séparation entre deux champs distincts, l'histoire et la littérature, par l'argument suivant : l'écrivain est celui qui invente des histoires, tandis que l'historien s'attachant à restituer les faits, est celui qui fait l'histoire.

A la différence du romancier, l'historien n'invente pas les événements qu'il raconte, il veut les reconstruire " tels qu'ils se sont réellement passés " ³³ .

Il ne s'agit pas ici de remettre en cause le fait que le travail de l'historien et celui de l'écrivain (du romancier) diffèrent mais d'interroger le critère de différenciation. Etant données les pratiques qui ont été repérées dans le champ de la littérature, on peut désormais admettre que certains écrivains n'inventent pas d'histoires et parfois même travaillent à partir des mêmes documents que ceux de l'historien. Les documents sont des « découpures du réel avant qu'elle ne soient tirées, classées et éventuellement utilisées ³⁴ ». La notion de document diffère de celle de l'archive, qui a une acception plus restreinte. L'archive découle des activités quotidiennes d'une administration publique, elle représente la « documentation d'une institution », tandis que le document est une notion extensive, qui n'a pas de limite.

L'histoire se fait avec des documents écrits, sans doute. Quand il y en a. Mais elle peut se faire, elle doit se faire avec tout ce que l'ingéniosité de l'historien lui permet d'utiliser [...] Donc avec des mots. Des signes. Des paysages et des tuiles. Des formes de champs et de mauvaises herbes. Les éclipses de lune et des colliers d'attelage. Des expertises de pierre par des géologues et des analyses d'épée en métal par des chimistes ³⁵ .

Cherchant à expliquer cette tendance, Tiphaine Samoyault émet plusieurs hypothèses, dont celle-ci :

33. "Le métier d'historien" in SAMARAN, *L'histoire et ses méthodes*, op. cit., p. 1511

34. Tiphaine SAMOYAUULT, « Du goût de l'archive au souci du document », in : *Littérature* (2012/2, n°166), URL : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-3.htm>, p. 3.

35. Lucien FEBVRE, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Collin, 1953, p. 428 cité dans SAMARAN, *L'histoire et ses méthodes*, op. cit., p. 1512

On peut y voir une contribution de l'art à l'établissement de la vérité. La fonction d'attestation de la littérature est alors fortement valorisée [...] Pourquoi inventer lorsque tant de vies ou d'évènements sont en attente de récits³⁶ ?

Quelles que soient les raisons de cet éloignement de la littérature vis-à-vis de la fiction, ce qui importe c'est d'observer les usages du document qui sont faits dans le champ de la littérature. A la différence de l'historien, l'écrivain ne s'appuie pas sur le document pour fabriquer de la connaissance. L'ordre de l'art n'est pas nécessairement celui de la connaissance. Dans le giron de l'historien, le document est pris dans un mouvement synthétique qui mène à la connaissance et recèle une inattention à la matérialité même du document tandis que l'écrivain se tient justement ouvert à cette matérialité et va travailler à amener à la sensibilité les qualités du document.

6.4.1 Pratique du document et crise du roman

Cette pratique du document dans la littérature remonte peut-être à une époque antérieure et serait peut-être liée à cette « crise du roman » qu'évoque Walter Benjamin dans un article éponyme, qui a éclaté dans les années 1920-1930, et dont les signes extérieurs se manifestaient à travers la marée de romans biographiques et historiques qui paraissaient dans ce temps là. Cette crise a été notamment documentée par Alfred Döblin, écrivain et théoricien, dans *La structure de l'œuvre épique*. Dans ses écrits, Döblin s'est insurgé contre le roman traditionnel et a promu le genre épique, opposé au genre narratif. Il a rejeté la production littéraire conservatrice dominante, le roman introspectif et « sa manière psychologique ». Pour lui aucun « vouloir-dire » ne précède l'écriture. Ses positions sont d'ailleurs à l'origine de l'élaboration du « théâtre épique » de B. Brecht et de la pensée qu'il développe autour de la dramaturgie non aristotélicienne. Benjamin observe que chez Döblin la théorie et la pratique de la production vont dans le même sens. Le philosophe s'est particulièrement intéressé au livre de l'écrivain *Berlin Alexanderplatz* paru en 1929. A sa sortie, le livre a provoqué le désarroi, c'est que rarement on avait raconté de cette manière.

36. SAMOYAU, « Du goût de l'archive au souci du document », *op. cit.*, p. 5.

Le principe stylistique de ce livre est le montage. Dans ce texte, on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires scandaleuses, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. Le montage fait éclater le « roman », aussi bien du point de vue structurel que du point de vue stylistique, créant ainsi de nouvelles possibilités très épiques, notamment au plan formel. En effet, n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. Le montage véritable part du document ³⁷.

Cette description du livre de Döblin n'est pas sans rappeler la technique d'écriture de Denis Roche. Dans le livre, Döblin introduit des vers bibliques, des statistiques ou encore des textes de rengaines. Le montage est si dense que l'auteur a du mal à prendre la parole.

6.4.2 Charles Reznikoff, fondateur du groupe littéraire des objectivistes

Dans les travaux critiques consacrés à l'étude de cette pratique du document dans le champ de la littérature, il est souvent fait mention des travaux du poète Charles Reznikoff. Il ne s'agira pas ici de se livrer à une étude détaillée des œuvres de ce dernier ³⁸, mais de présenter la démarche et la technique d'écriture dans les grandes lignes, pour pouvoir s'intéresser au rapprochement problématique qui est fait entre une méthode qui consiste à travailler à partir d'écrits existants et la pratique des ready-made dans le champ de l'art. Nous montrerons ici en quoi ces démarches diffèrent et gagneraient à ne pas être assimilées à une telle pratique.

Charles Reznikoff a été, dans les années 1930, l'un des fondateurs du groupe littéraire des « objectivistes ». Les membres de ce groupe répondaient à un impératif poétique : l'objectivation et la méthode d'écriture, le montage clairement revendiqué en référence au modèle cinématographique. Juriste de formation, il collabore à la rédaction d'une encyclo-

37. Walter BENJAMIN, « La crise du roman », in : *Oeuvres II*, Folio essais, Gallimard, 2004, p. 192.

38. Pour des études critiques du travail de C. Reznikoff, voir notamment Muriel PIC, « Le montage de témoignage dans la littérature : *Holocauste* de Charles Reznikoff », in : *Critique* (2008/11, n°738), URL : <http://www.cairn.info/revue-critique-2008-11-page-889.htm>, p. 889-903, Marie-Jeanne ZENETTI, « Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre », in : *Littérature* (2012/2, n°166), URL : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-26.htm>, p. 26-39 et « L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub : poésie cinéma », in : *Fabula LHT* (décembre 2006, n°2), URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Turquety.html>

pédie juridique. Dans le cadre de ses fonctions, il se trouve au contact de milliers de témoignages et de récits de cas qu'il aura la charge de retranscrire. C'est ce matériau qu'il utilise dans *Témoignages*, son œuvre majeure ;

Je travaillais pour un éditeur de livres de droit, et lisais des cas de tous les États et de toutes les périodes jusqu'au moment où le pays devint une nation [...]. Il me semblait que l'on pouvait rendre compte de ce matériel couvrant le siècle et demi durant lequel les États-Unis devinrent une nation, non pas du point de vue d'un individu, comme dans un journal, ni sous l'angle de l'insolite comme dans la presse, mais depuis tous les points de vue – autant de points de vue que les témoins en fournissent eux-mêmes³⁹.

Reznikoff sélectionne dans ces archives des extraits de cas et des bribes de témoignages qu'il retranscrit et versifie. Il met en place ce principe d'écriture pour *Témoignage*, qu'il reprendra à la suite pour ses autres œuvres. Sur ces témoignages, il se livre à toute une série de réglages. Il efface les marques orales propres aux témoignages, simplifie la ponctuation au point et au point virgule, substitue à certaines expressions des équivalents pris dans un registre plus élevé, élimine les indices énonciatifs en systématisant la tournure passive propice à l'anonymat. Temps et lieu deviennent anonymes et concourent à sortir le témoignage de son contexte d'origine. Pour signaler la nature des opérations auxquelles se livre Reznikoff sur la poésie, M. Pic signale un exemple :

Au coin d'une maison gisait un bébé,
le crâne écrasé,
et le mur de la maison éclaboussé de sa cervelle et de
son sang.⁴⁰

L'auteure remarque que la chute de cette séquence est marquée par un décalage du groupe nominal « son sang », entraînant un effet dramatique de suspension, elle y voit une manière d'orchestrer les blancs qui rendent visible le souffle et s'imposent comme des marques rythmiques. La transposition du témoignage au poème, note-t-elle, s'élabore grâce à « une double logique syntaxique et prosodique que la forme du verset permet d'exploiter pleinement⁴¹ ».

39. Charles REZNIKOFF cité dans PIC, « *Le montage de témoignage dans la littérature : *Holocauste* de Charles Reznikoff* », op. cit., par. 6

40. Ibid., par. 4.

41. Ibid., par. 3.

Les opérations auxquelles Reznikoff se livre sur les témoignages permettent de cadrer cette parole telle qu'elle a été recueillie par les instances juridiques. Nulle autre opération ne vient s'ajouter qui relèverait d'une modulation subjective, pas de schèmes d'imagination ou d'entendement. Comme Denis Roche, Reznikoff travaille à partir d'écrits existants qui ne sont pas de son fait. Cette façon de faire est à l'origine de la comparaison de ce type de démarche avec les *ready-made*. Pour comprendre ce qui sépare ces deux pratiques, il convient dans un premier temps de caractériser la pratique du ready-made en art. Avec le ready-made, remarque Pierre-Damien Huyghe, une tendance s'est fait jour pour invalider l'expérience artistique. Quelque chose peut passer pour une œuvre sur une simple déclaration. N'importe quel objet peut être élevé au rang d'œuvre d'art alors même qu'il ne dérive pas d'une fabrication spécifique. Ainsi l'art n'aurait plus de cause dans l'expérience mais dans l'énonciation. Or, dans les dépôts de Denis Roche ou dans les témoignages de Reznikoff, les poètes travaillent à partir d'un matériel au départ étranger à toute intention littéraire, tous les gestes auxquels ils se livrent sur ces matériaux, aussi infimes soient-ils, relèvent bien de l'ordre d'un *faire*. Les subtils changements que Reznikoff apporte ou le cadrage des lignes des dépôts permettent de révéler le matériel de départ sans le dénaturer.

6.5 (Il)lisibilité des Dépôts

Nous aimerions maintenant aborder la question de la réception des dépôts. Lire une page de dépôts ou d'antéfixes comme un texte traditionnel, dans une continuité cursive, s'avère une expérience déstabilisante, difficile, voire laborieuse. A chaque ligne, des phrases sont coupées abruptement, contiennent des abréviations opaques. A chaque ligne, le lecteur est susceptible d'être confronté à un changement de langue. On serait rapidement tenté, dans un premier temps, de les qualifier d'illisible. Reste à savoir s'il convient d'employer cet adjectif dans son sens usuel, péjoratif, auquel cas il présupposerait un jugement a priori négatif, ou s'il pourrait désigner objectivement la propriété, voire la qualité des textes en question. Pour certains écrivains, l'exigence de lisibilité prime (ainsi, nous l'avons vu, de J.P. Balpe). Les syntaxes et les structures de phrases doivent être rigoureuses, et répondre aux conventions de sorte

à ce qu'un message puisse être transmis de manière claire, comme dans un acte de communication. Pour d'autres, cette exigence est soit tenue pour secondaire - les manières d'explorer la langue passent parfois par une mise à mal des syntaxes les plus répandues, elles peuvent donner lieu à des syntagmes étranges (qui semblent incorrects) - parfois même, elles semblent ne pas entrer en ligne de compte dans les façons d'écrire (ainsi de Roche). Cette exigence de lisibilité doit-elle déterminer un ordre du faire ? Qu'entend-t-on par lisibilité et par illisibilité ? Est-ce que les nouvelles façons d'écrire n'appellent pas de nouvelles façons de lire ?

Dans un court essai, Michel Deguy montre que l'illisibilité - qui peut être définie comme ce qui excède les significations en usage - pourrait justement être l'un des traits propres à l'instance poétique du langage. Dans un premier temps, il s'agira de considérer l'illisibilité des dépôts en s'appuyant sur les propos de Michel Deguy et à cette occasion, d'aborder le sujet de l'illisibilité en littérature dans une perspective plus large. Dans un second temps, on considèrera les dépôts à partir de la notion de lisibilité forgée par Walter Benjamin dans les années 1920-1930, soit une méthode de lecture particulière, qui invite à lire ce qui se trouve au-delà du texte, « les scories en marge des discours réglés⁴² », ce qui relève du rebut ou de l'insignifiant. Ainsi, les dépôts seront tour à tour envisagés comme étant illisibles puis lisibles au travers de deux approches apparemment contradictoires mais néanmoins compatibles. Dans son texte, Michel Deguy remarque que des reproches constants et récurrents sont adressés à l'encontre d'une poésie qui serait devenue illisible (il tendra à montrer que d'une certaine manière, elle l'a toujours été). Ce reproche a, par exemple, été fait aux surréalistes et aux étranges associations de mots ou d'idées qui naissaient avec l' « écriture automatique ».

Le reproche est adressé par un public désaffecté, découragé de « comprendre » [...] il concerne la signification, l'ordre sémantique. “Qu'est ce que ça veut dire ?”, se plaint-on : “On ne dit pas ça”.⁴³

La requête de lisibilité, dit-il n'est pas un souci facultatif de « meilleur communication » mais un a priori qui énonce les conditions d'un dialogue possible. Partant de là, il propose de réexaminer l'acte de lecture et le

42. Muriel PIC et Emmanuel ALLOA, « Lisibilité/Lesbarkeit », in : *Trivium* (2012, n°10, mis en ligne le 30 mars 2012, consulté le 06 août 2013), [En ligne], URL : <http://trivium.revues.org/4230>, par. 21.

43. Michel DEGUY, *De l'illisibilité*, Paris, Publie.net, 2009, p. 8.

rapport de la poésie à la lecture. Plusieurs raisons expliquent que le sens du texte échappe au lecteur. Le lecteur peut comprendre ce qu'il lit sans le comprendre en « profondeur » : « le poème est une composition langagière qui [...] fait jouer incessamment cette différence⁴⁴ ». Par ailleurs, le lecteur peut comprendre l'énoncé du poème, sans que cet énoncé ne fasse sens pour lui. Le sens peut venir à lui dans un second temps (révélation, illumination). Deguy remarque deux sortes d'illisibilité :

a) la « stochastique », contemporaine, inédite, l'alinéation aléatoire, la dispersion ou ataxie ; [...] apparue dans le champ des poétiques récentes [...]

b) Celle qui tient à la difficulté, ou l'obscurité de la pensée elle-même dans la tradition de l'exigence la plus haute [...] de la pensée occidentale [...]⁴⁵

Ce qui pourrait toucher à l'incompréhensible, c'est par exemple, l'intersection des champs sémantiques. Il relève à titre d'exemple le syntagme d'Esther Tellerman « expier des comptoirs ». On ne dit pas *expier des comptoirs* mais justement « l'opération poétique principale consiste en un rapprochement de mots (..) qui donne à penser⁴⁶ ». La poésie est obscure au sens où elle rapproche des mots qui n'ont jamais été rapprochés dans les façons de parler courante. En ce sens, l'illisibilité est aussi ancienne que la poésie. Il y a donc une illisibilité traditionnelle. La poésie joue sur l'équivocité de ses énoncés, elle joue sur la dissimulation d'un sens premier et transgresse les contraintes prosaïques ordinaires de la communication. D'après Deguy, certains poètes (parmi lesquels Hölderlin ou Rilke) ont entraîné le dire de ce côté là, du côté sombre, où le sens est dissimulé et ne se donne pas à saisir immédiatement, comme les messages qu'on fait passer dans un acte de communication. Les poètes « excèdent les significations en usage [...], ils excèdent les sens, le sens-de-la vie qui passe en action, projets, luttes et conquêtes (politiques, scientifiques), ils arrachent de l'énigme à toutes les choses et aux noms, qui dans les langues vernaculaires désignent assignent, dénotent, manœuvrent, traitent⁴⁷ ».

Il y a aussi une illisibilité récente, et on peut affirmer que les dépôts de Roche en font partie. Leur illisibilité propre procède ici moins d'un rap-

44. *Ibid.*, p. 9.

45. *Ibid.*, p. 10.

46. *Ibid.*, p. 11.

47. *Ibid.*, p. 22.

prochement de mots, (les mots ont été choisis et rapprochés par d'autres) que de l'entrecroc de morceaux de phrases. Mais peut-être ne s'agit-il pas de lire les dépôts en essayant de déchiffrer un sens, (quelque chose demeure insignifiant), mais de lire davantage pour faire l'expérience d'une scansion. Quelque chose se donne à éprouver dans la scansion, dans le rythme, une manière de sentir justement le caractère diffracté des dépôts, l'ordre dispersif, le caractère incommensurable de ces échantillons d'écritures.

6.5.1 Lire les rebuts

On avance donc avec l'hypothèse que la lecture des *Dépôts* en appellerait à un autre mode de lecture. Mode de lecture, dont Muriel Pic et Emmanuel Alloa ont repéré les principaux enjeux dans un travail de compilation qui leur a permis d'en retracer les fondements en convoquant différents penseurs - écrivains, historiens, philosophes, sociologues - qui l'auraient plébiscité. Ainsi les travaux de Michel de Certeau, Walter Benjamin, Carlo Ginzburg, Alberto Manguel ou Georges Perec ont à un moment donné conflué autour de la métaphore du monde comme livre. D'après cette conception de la lecture, ce qui peut venir à la lisibilité s'étend à ce qui se trouve au delà du livre et du texte. Les tenants de cette méthode de lecture invitent à lire « non seulement les textes, mais encore les partitions de musique, des tableaux de peinture, des cartes à jouer, des notations chorégraphiques, des sillons dans la terre, des tourbillons dans l'eau, des gestes révélateurs ou bien des rêves ⁴⁸ ».

M. Pic et E. Alloa indiquent que la notion de « lisibilité » a été travaillée par Benjamin dès 1925, en référence à la lecture archaïque des constellations ⁴⁹. Gershom Scholem évoque ainsi l'intérêt que Benjamin portait aux constellations (dans le ciel étoilé) et à leur lecture : « [...] Il affirmait que la naissance des constellations en tant que configurations de la surface céleste constituait le début de la lecture et de l'écriture [...] ⁵⁰ ».

48. PIC et ALLOA, « *Lisibilité/Lesbarkeit* », *op. cit.*, par. 1.

49. La méthode de lisibilité et ses objets sont développés dans la liasse N des fragments de *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*

50. Gershom SCHOLEM, *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, Francfort-sur-le-Main, 1975, p. 79-80 cité dans PIC et ALLOA, « *Lisibilité/Lesbarkeit* », *op. cit.*, par. 10

Ce mode de lecture non textuel trouve son origine dans les façons de lire les plus anciennes, les plus archaïques, qui avaient cours avant tout langage et invitaient à « lire ce qui n’a jamais été écrit ». Il est aussi au cœur d’abondantes pratiques de lecture qui consistent à lire un signe, une trace comme un présage qui annoncerait l’avenir. Ainsi de la chiromancie (la lecture des lignes de la main), la lagomancie (lorsque le présage est le passage devenant soi d’un lièvre) ou encore la bibliomancie (quand il s’agit d’ouvrir un livre selon un hasard calculé pour y trouver la réponse à la question posée sur l’avenir). Pour les deux auteurs de l’article, l’approche de Benjamin consiste à prendre acte des métamorphoses et des transformations de l’écriture par l’industrialisation :

L’écriture, qui avait trouvé un asile dans le livre imprimé, où elle menait sa vie indépendante, est impitoyablement trainée dans la rue par les publicités et soumises aux hétéronomies brutales du chaos économique⁵¹.

Pour Pic et Alloa « revendiquer de lire autrement, c’est alors, montrer une sensibilité extrême [...] à ce que le monde capitaliste donne pour insignifiant⁵² ». Dès lors, il s’agit de considérer tout ce qui peut venir à la lisibilité. Nous émettons ici l’hypothèse que le travail de Roche procède de cette conception. L’écrivain se met à lire et amène à la lisibilité des documents factuels qui, sortis de leur contexte, ont perdu leur fonction informative, un fragment de facture ou d’ordonnance ainsi isolé devient insignifiant, tout comme les traces que laisse la moindre de nos opérations sur le support numérique avant d’être traitées par les algorithmes. De ces documents découpés et empilés, nous ignorons tout des circonstances qui les entourent, des personnes qui en sont à l’initiative et de celles à qui ils sont destinés. Partant de là, il serait vain d’essayer d’y trouver la signification d’origine. De cette impossibilité à trouver le sens d’origine dans lequel nous sommes mis, nous sommes conduits, par voie de fait, à essayer une méthode de lecture alternative : une lecture décentrée, une méthode de lecture qui consiste à lire de côté, en adoptant un regard oblique. Au fondement de ce modèle de lecture proposé par Benjamin, l’attention au détail, à l’insignifiant, au rebut. Il s’agit alors de soutenir, avec le philosophe une méthode de lecture qui « attentive

51. Walter BENJAMIN, *Sens unique*, Paris, M. Nadeau, 1988, p. 163 cité dans PIC et ALLOA, « *Lisibilité/Lesbarkeit* », *op. cit.*, par. 10

52. *Ibid.*, par. 9.

au bruissement ⁵³», permet de porter attention à l'insignifiant de manière strictement objective, comme un appareil photographique le ferait. Pic et Alloa soulignent le caractère paradoxal de cette méthodologie de lecture qui « revendique indifférence et sensibilité ⁵⁴ ». Pour cette raison, cette méthode de lecture a été comparée à la photographie. L'appareil photo est à la fois sensible et indifférent. Indifférent parce que, comme le signalait Roche, il ne privilégie pas une certaine chose à regarder. (De la même manière Roche, dans ses dépôts, met sur le même plan un prospectus pour un film-pack Polaroid ⁵⁵ et la définition de l'être humain par Humboldt ⁵⁶). Cette indifférence est même une condition de la sensibilité. Dans la dynamique de comparaison entre ce mode de lecture et la photographie : « il n'y a de révélation que là où le bain de développement demeure indifférent à la signification de ce qu'il révèle, condition préalable pour être sensible à tout ⁵⁷. » Cette conception extensive de la lisibilité implique pour le lecteur / observateur d' « être comme la plaque photo sensible, réagir à tout et être indifférent à tout comme le résumait en 1874 un chimiste allemand. Cette indifférence est même un préalable pour pouvoir tout accueillir, référant réel ou simple accident de la lumière ⁵⁸ ». (Imperfection contingente).

53. *Ibid.*, par. 21.

54. *Ibid.*, par. 20.

55. Voir ligne 39 de "Notre antéfixe", ROCHE, *Dépôts de savoir et de technique*, *op. cit.*, p. 116

56. Voir ligne 126 de "Notre antéfixe", *ibid.*, p. 119

57. PIC et ALLOA, « *Lisibilité/Lesbarkeit* », *op. cit.*, par. 19.

58. *Ibid.*, par. 20.

Troisième partie

Vers un appareil d'écriture

Chapitre 7

Des modes d'expérience de l'informatique

Rien n'est vivant d'avance, ni disponible pour la description : ni le bruit des oiseaux dehors, ni la rumeur de la circulation, ni le battement du terrain sur les travers. Invente une phrase pour cela, des phrases où tout cela prendrait vie ; c'est à dire ne te fie à la force d'aucun mot comme tel : rien n'est poétiquement disponible. Il te faut d'abord le réveiller par la pensée [...]

Peter HANDKE, *L'histoire du crayon*, Gallimard, 1987

[...] je parle de philosophie sans avoir la moindre idée de ce qu'est la philosophie, je parle de l'existence sans en avoir la moindre idée. Notre support au départ, c'est toujours uniquement le fait de ne rien savoir au sujet de quoi que ce soit et de ne pas même en avoir la moindre idée, dit-il, pensai-je. Dès l'instant où nous mettons quelque chose en œuvre, nous étouffons sous l'énorme matériel dont nous disposons dans tous les domaines, voilà la vérité, dit-il, pensai-je. Et bien que nous sachions cela, nous nous frottons encore et encore à nos prétendus problèmes spirituels et nous entreprenons l'impossible : mettre au monde un produit de l'esprit. C'est de la folie ! C'est lui qui parle, pensai-je. Fondamentalement, nous sommes doués pour tout, non moins fondamentalement, nous échouons en tout, dit-il, pensai-je.

Thomas BERNHARD, *Le naufragé*, Gallimard, 1993

7.1 Introduction

Dans la première partie de cette thèse, nous avons abordé l'informatique à partir de ce que l'on pouvait savoir. Il s'agissait alors de parvenir à une compréhension de cette technique à travers ses principes de fonctionnement, les usages majeurs qui en sont faits et les types de problème que pouvaient poser de tels usages. Dans cette approche, il ressortait que

bien que nous fréquentions cette technique au quotidien, que nous ayons recours à des objets techniques informatiques, une bonne part de ce qui arrive avec les appareils informatiques occasionnerait un choc, quelque chose nous échappant, demeurant inaperçu et ne s'inscrivant pas dans le vécu de notre expérience. Plusieurs raisons expliquent cet état de choses.

Nous ne sommes pas attentifs au fait informatique parce que nous utilisons l'informatique comme un instrument pour nous assister dans la réalisation de nos tâches. Nous sommes maintenus dans un état d'occupation. L'esprit est toujours mobilisé, sollicité. Nous ne sommes pas attentifs à notre propre réceptivité. Nous ne faisons pas attention à la manière dont certains faits ou phénomènes informatiques nous affectent. Avec l'informatique viennent des situations de « faible présence à soi », parce que l'état d'occupation dans lequel nous sommes maintenus ne nous laisse pas le loisir de songer ni même de penser à ce que l'on fait et à ce que les machines nous font faire.

De plus, nos gestes étant encadrés par des dispositifs programmés, notre attention est, quelque part, mobilisée par le dispositif même. Les dispositifs informatiques nous détournent d'eux-mêmes, ils sont programmés pour capturer cette faculté humaine : accorder de l'attention à quelque chose. Sur le réseau, les données sont agencées, disposées d'une certaine manière. Il y a un ordre et un agencement, cet ordre et cet agencement sont le produit d'un dispositif programmé. Nous l'avons vu dans les chapitres 2 et 3, à l'occasion d'une navigation sur le réseau, au moment où l'on cherche une information, les algorithmes peuvent être employés pour trier et sélectionner en fonction de ce qu'ils ont repéré être nos champs d'intérêts. Le fait que l'activité ne requiert pas vraiment de décision de notre part et se déroule de manière semi automatique entraîne une désaffection ou une inertie affective pour l'homme. Quand les dispositifs disposent pour nous des informations, cela n'encourage pas la possibilité pour l'être de se rendre compte de ce qu'il fait. Ces dispositifs fabriquent une modalité réceptive, l'être humain se trouve enfermé dans un régime du stimulus, et dans ce régime, l'attention est capturée. *Pris* dans cette situation, l'être n'est pas attentif à sa propre perception, il s'oublie. Il ne fait pas attention à ce qui est en train de se passer.

Dès lors, le désir de témoigner de nos expériences informatiques se trouve vite mis en difficulté. Comment faire passer dans le registre du

communicable ce dont on ne fait pas l'expérience consciente ? Que faire pour se rendre attentif à des phénomènes infimes, ensevelis sous le poids de l'habitude et de la répétition ? Comment souffrir les formes de son temps ? Pouvons-nous modifier nos manières d'être à l'informatique ? Pouvons-nous modifier nos manières d'accorder de l'attention à quelque chose ? Il faudrait pouvoir parvenir à des situations d'ouverture pour laisser venir à soi quelque chose de la technicité de l'informatique.

Partant de ce questionnement, nous proposerons d'opérer un changement radical de perspective et d'approcher l'informatique selon un angle tout autre. Nous envisageons maintenant l'informatique à partir de ce qu'on ne sait pas, à partir de ce qui ne procède pas d'une connaissance rationnelle. Il s'agira de s'engager dans cette démarche en prenant appui dans un premier temps sur les réflexions que Georges Bataille a menées sur le non-savoir, cherchant par ce biais une alternative pour appréhender autrement le réel et les objets qui le composent. Le réel refusant de se laisser appréhender de manière unique, il s'agit d'en chercher une voie d'approche qui passerait par une réhabilitation de l'expérience : découvrir des manières de faire l'expérience de l'informatique et de l'endurer. Bataille a élaboré la théorie du non-savoir pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette théorie est fondée sur une philosophie de l'exposition radicale, une mise en péril du sens, qui part du principe que « pour redevenir un homme, au moment où l'inhumanité domine, il faut s'exposer, se mettre à nu, risquer le pire pour ne plus rien savoir¹ ». C'est une position politique et épistémologique face à l'absurdité de la guerre.

Face à un événement historique critique, dont la tragédie incite à repenser la notion de progrès au sein d'une société où le capitalisme domine, la réaction de Bataille est de réhabiliter ce qui n'a plus aucune valeur.²

Cet appel au non-savoir peut prêter à confusion, surtout quand il provient d'un écrivain exerçant parallèlement à son activité d'écriture la fonction de conservateur en bibliothèque, et qui est loin d'être un ignorant. Mais c'est justement parce qu'il a été en excès de savoir que Bataille

1. Muriel PIC, Barbara Selmeçli CASTIONI et Jean-Pierre van ELSLANDE, eds., *Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir*, actes du colloque Figures du non-savoir dans la littérature française moderne, Université de Neuchâtel, du 3 au 6 juin 2009, Editions nouvelles Cécile Default, 2012, p. 106.

2. Muriel PIC, « Le péril de l'incommensurable », in : *Cahiers Bataille* (2011, n°1), p. 164.

en appel au non-savoir. « Le non-savoir n'est pas un envers du savoir, mais sa torsion³ » Ce qui est réfuté par Bataille, c'est un savoir uniquement communicable par la raison scientifique ; un savoir « étouffant » dont nous disposons dans bien des domaines ; les démarches exclusivement cognitives dans l'élaboration du savoir, qui refusent toute expérience qui serait sans raison, gratuite et déraisonnable. Pour Bataille, ce savoir atteindrait notre liberté :

Je crois que le savoir nous asservit, qu'à la base de tout savoir il y a une servilité, l'acceptation d'un mode de vie où chaque moment n'a de sens qu'en vue d'un autre ou d'autres qui le suivront.⁴

Bataille propose une démarche inverse de la connaissance, qui va de l'inconnu au connu. Il s'agirait ici d'aller du connu à l'inconnu. Ce principe a été explicité par le collège de la sociologie que Bataille a fondé en 1937 et qui entendait développer « une lecture inédite de l'actualité » : « il s'agit de poser sur la société contemporaine un regard ethnologique et de considérer le monde contemporain comme un site primitif » de poser sur le monde « un regard qui ne sait pas, qui découvre et s'étonne continuellement, « un regard qui éprouve le familier comme étranger⁵ ». Le non-savoir entraînerait une forme propre de lisibilité (notion que nous avons évoquée dans le chapitre précédent). Il s'agit pour lui en l'occurrence moins de se soustraire à la guerre qu'à la lire autrement. Bataille refuse d'analyser l'événement ; l'analyse discursive est pour lui une réduction de la perception et de l'expérience. Il propose de réhabiliter cette catégorie proprement humaine qu'est l'expérience (éprouver ce que l'homme sait du fait d'être) et poser la question essentielle : qu'est-ce que cela veut dire « être » dans une tentative pour retrouver l'expérience véritable. Quelle est la teneur de cette expérience ? Comment la caractériser ?

3. Muriel PIC, Barbara Selmecci CASTIONI et Jean-Pierre van ELSLANDE, « Introduction : Envers, revers et torsion : la savoir à l'épreuve de sa négation », in : *La Pensée sans abri — Non-savoir et littérature*, sous la dir. de Muriel PIC, Barbara Selmecci CASTIONI et Jean-Pierre van ELSLANDE, actes du colloque Figures du non-savoir dans la littérature française moderne, Université de Neuchâtel, du 3 au 6 juin 2009, Editions nouvelles Cécile Default, 2012, p. 19.

4. Georges BATAILLE, « Le non-savoir et la révolte », in : *L'histoire de l'érotisme*, Oeuvres complètes, 8, Gallimard, 1991, p. 210.

5. PIC, *Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir*, op. cit., p. 112-113.

7.1.1 Approches de la notion d'expérience

L'idée d'expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L'expérience est au départ, et fondamentalement sans doute une mise en danger. Tout expérience revient à s'engager dans..., se mettre en gage, se risquer pour le fond. Elle est avancée vers l'inconnu à travers l'épaisseur du connu. Vers l'insaisissable toujours refusé parce qu'il est lié au saisissable inaperçu. L'expérience ne va vers rien. Elle travers seulement, et s'ajuste en traversant. C'est par là, dans la marche sans but que l'expérience est un péril, une épreuve. Elle est le péril. C'est un péril tenu, le péril le plus simple. Il est d'aller vers ce qui est enfoui. A quoi s'ajoute, pour moi, cette conviction, c'est que l'instant n'est achevé, réel que s'il est formulé. . . L'expérience n'a pas besoin du dire mais c'est en lui qu'elle culmine.⁶

Giorgio Agamben évoque un type d'expérience : l'« expérience sans vérité ». Le philosophe italien reprend cette expression employée par le critique Walter Lüssi à propos de l'écrivain Robert Walser, dont la poésie s'approcherait de cette « expérience sans vérité ». Agamben propose même de faire de ce type d'expérience un paradigme pour l'expérience littéraire, qu'il prend soin de distinguer de l'expérience scientifique. Celle-ci pourrait être définie par la question « à quelles conditions quelque chose pourra-t-il être vérifié, ou au contraire, ne pas être vérifié, être vrai ou faux ? »

On prépare des expériences non seulement dans la science, mais aussi dans la poésie et la pensée. Ces expériences ne concernent pas simplement, comme dans les expériences scientifiques, la vérité ou la fausseté d'une hypothèse, la vérification ou la non-vérification de quelque chose, mais mettent en question l'être lui-même, avant ou au-delà de son être vrai ou faux. Ces expériences sont sans vérité parce qu'il y va de la vérité.⁷

7.1.2 Hypothèses de travail

L'enjeu est le suivant : comment passer de ce que l'on peut nommer une modalité réceptive de l'informatique fabriquée - où l'être répond aux

6. Roger MUNIER, « Réponse à une enquête sur l'expérience », in : *Mise en page* (mai 1972, n° 1).

7. Giorgio AGAMBEN, *Bartleby ou La création*, Circé, 1995, p. 56.

sollicitations sur le mode de la réaction - à une réceptivité non passive⁸, ouverte à l'imprévu et qui accueille favorablement ce qui n'était pourtant pas attendu ? Comment ainsi trouver une vivacité de l'être et une réceptivité réfléchie ? Cette disponibilité de l'attention semblant être une condition pour porter dans un dire ce qui jusqu'alors n'est pas dit, pas formulé.

Après avoir critiqué les dispositifs, G. Agamben propose dans plusieurs de ses livres des moyens de se soustraire à leur emprise. Pour le philosophe italien, il ne faut pas que nous nous laissions simplement affecter par les choses, il faut que l'on puisse faire retour sur ce qui nous arrive. A chaque fois qu'un tel retour se produit, il en va de la compréhension de la vie même. Une puissance de pensée se met en marche. C'est cela qu'il appelle une « réceptivité réfléchie », une manière de faire un objet de pensée de ce qui nous affecte et de la façon dont cela nous affecte, une manière de ne pas être simplement affecté par telle ou telle chose, mais d'être affecté par sa propre réceptivité :

Penser ne signifie pas simplement être affecté par telle ou telle chose, par tel ou tel contenu de pensée en acte, mais être affecté en même temps par sa propre réceptivité, faire l'expérience, dans chaque pensée, d'une pure puissance de penser.⁹

Nous cherchons ici des moyens de repérage, des orientations, une méthode, des gestes, des formes d'endurance pour envisager différentes manières d'être à l'informatique. Dans un premier temps, on s'intéressera, en s'appuyant sur les propos de Huyghe, aux différents types de relations possibles entre l'être et le monde extérieur, et plus particulièrement à ces situations provisoirement dégagées du champ de l'agir, dans lesquelles l'être humain se trouve en état d'ouverture. Nous montrerons que cet état d'ouverture (une manière d'être présent à) peut être propice à des occasions d'aperception et même constituer une condition pour que l'être humain puisse prendre conscience de ce qui lui arrive et qui lui échappe dès lors qu'il se trouve pris dans ses affairissements quotidiens. Nous nous interrogerons sur la notion de geste : qu'est-ce que le geste ? Que signifie

8. « Recevoir quelqu'un ou quelque chose, ce n'est pas nécessairement être passif à l'égard de ce quelqu'un ou de ce quelque chose » HUYGHE, *Le cinéma avant après*, op. cit., p. 74

9. Giorgio AGAMBEN, *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Ed. Payot et Rivages, 2002, p. 20.

endurer par le geste ? Comment, à l'instar de Baudelaire marchant à la rencontre de la foule, envisager des gestes favorables à la relève dans un texte de l'expérience d'une situation donnée ? Quels sont les gestes qui permettent de se soustraire au tout fonctionnel ? De quelle manière se soustraire au geste programmé ? De quels types de geste sommes-nous passibles dans l'expérience de l'informatique ? Si l'on suit Pierre-Damien Huyghe, l'art n'est pas étranger à cette affaire :

En quoi peuvent consister les conduites de soustraction au fonctionnel ? Peut-on justement nommer artistiques ces conduites ? Si tel était le cas, si une telle dénomination avait sens, alors une oeuvre d'art serait ce qui opère, pour une conduite donnée quelle qu'elle soit (un geste, une démarche), la soustraction de cette conduite à sa propre fonctionnalité. Précisons : dans le cas de l'humanité dont l'équipement physiologique implique la possibilité de gestes techniques, il y aurait art pour toute technique soustraite.¹⁰

La plupart du temps, les gestes que nous mettons en oeuvre avec les objets techniques informatiques sont programmés, déterminés par avance. Ces gestes, en tant qu'ils sont anticipés, manquent de vivacité. « Nous sommes dans une époque qui a perdu la désinvolture de ses gestes¹¹ », remarquait Agamben à propos d'un moment de l'histoire marqué par la rationalisation du travail et dans lequel chaque geste est contrôlé. Un constat toujours d'actualité, étant donné que les gestes sur informatique sont prescrits par les programmes que nous mettons en oeuvre, et c'est même, pour la plupart, la condition de leur fonctionnement. Il s'agira donc, dans un deuxième temps, de s'intéresser à la notion de geste telle que la développe Agamben, qu'il distingue du faire et de l'agir, et qu'il définit comme un mouvement qui ne procède pas d'un moyen subordonné à un but.

Ensuite, nous chercherons à relever dans le champ de l'histoire de l'art des exemples de pratiques de ces gestes non subordonnés à un but. Comme nous avons relevé des traits communs entre l'expérience de l'informatique (de l'Internet, des réseaux) et l'expérience de la ville, il paraissait judicieux, afin d'entreprendre des initiatives susceptibles de

10. Pierre-Damien HUYGHE, « De l'endurance des êtres », in : *La main en procès dans les arts plastiques*, sous la dir. d'Eliane CHIRON, CERAP et Publications de la Sorbonne, 2000, p. 146.

11. Giorgio AGAMBEN, « Notes sur le geste », in : *Trafic* (1991, n°1).

développer une attention particulière à l'informatique, d'observer dans le champ de l'art, des pratiques engageant un travail spécifique sur les conditions d'écoute et d'attention aux espaces urbanisés. Pour cela, on s'attardera sur la marche, envisagée comme une pratique esthétique, un « geste cheminatoire » et non comme une activité répondant à une fin utilitaire, à travers l'étude de *Listen*, proposition du percussionniste américain Max Neuhaus, rattaché au groupe Fluxus. En creux sera soulevée une interrogation sur la valeur artistique de tels gestes. Car ce type de pratique soulève un certain nombre de problèmes, étant donné qu'elle ne se constitue pas en fabrications spécifiques. Nous évoquerons ainsi les problématiques d'un « art sans oeuvres » et du *ready-made*.

Un troisième temps sera consacré à un questionnement sur l'attention comme disposition : peut-on chercher activement un état d'ouverture, une disponibilité de l'attention ? Peut-on acquérir une disposition de l'attention ? Peut-on changer la manière dont on est à quelque chose ? Autrement dit, peut-on volontairement orienter des modalités réceptives ? Y aurait-il un effort méthodique à fournir pour éduquer des manières d'accorder de l'attention ou bien l'attention échappe-t-elle par nature à tout mouvement volontaire ? Une lecture d'Aristote alimentera une réflexion sur ces questions.

Enfin, pour clore ce chapitre on s'intéressera à cet écrivain dont les écrits sont porteurs « d'expérience sans vérité » selon Agamben : le poète Robert Walser. Ses petites proses et ses romans sont peuplés de personnages de commis et de domestiques, qui sans cesse cherchent à ajuster leur rapport au monde, à trouver des occasions de sentir et témoignent d'une forme d'attention ouverte aux choses les plus insignifiantes. On travaillera à montrer en quoi l'écriture devient pour l'écrivain, qui a lui-même exercé les fonctions de commis et de domestique, une manière d'explorer des possibilités existentielles, une manière de sonder des façons d'être au monde.

7.2 L'ennui comme condition de situation d'aperception

La possibilité d'un recueil de phénomènes imperceptibles dépendrait de la relation de l'être au monde extérieur. Il pourrait y avoir lieu de penser que certains faits informatiques parviennent à l'homme dans un

moment particulier, un moment de suspension de l'affairement du sujet. Pour Huyghe, ce genre d'état, le désaffairement, le désœuvrement, le désengagement, l'ennui constitue l'une des conditions, qui fait que « pour un vivant, par ailleurs actif, comme nous sommes - quelque chose puisse être donné¹² ». S'appuyant sur les propos d'Heidegger, il montre que la capacité à s'ennuyer est même un trait caractéristique de l'humanité, du fait d'être homme, et que c'est d'ailleurs ce qui contribue à le différencier de l'animal.

Pour Heidegger, c'est en ne faisant rien, c'est même à partir de l'expérience d'un certain dégoût des environnements fabriqués que l'être humain au monde découvrirait le plus radicalement son essence.¹³

L'ennui est une manière particulière d'être à quelque chose. Pour en comprendre les enjeux, il faut situer cette manière d'être et la distinguer d'autres manières d'être. S'intéresser aux différentes manières d'être à l'informatique, c'est, de fait, s'intéresser aux différentes manières dont l'être peut-être sensible au monde extérieur. C'est ce que nous tâcherons de faire ici, par le biais d'un jeu de lectures enchâssées, en nous appuyant sur la lecture que fait Huyghe des analyses d'Agamben dans un livre intitulé *L'Ouvert*, analyses qui renvoient elles-mêmes aux analyses d'Heidegger lisant l'ethologue Jakob von Uexküll. S'appuyant sur ces différentes lectures, Huyghe distingue trois modes d'être : l'être minéral, l'être animal et l'être humain. Chacun de ses modes d'être entretient une relation particulière au monde extérieur. Cette distinction conceptuelle permet d'associer à ces trois modes d'être trois états de l'expérience.

L'être minéral est l'être pour lequel il n'y a pas d'extérieur. Il n'est à rien. Ainsi du caillou qui se contente d'être, il n'échange pas avec son milieu, il peut subir quelque chose de l'extérieur sans avoir de relation en tant qu'être avec cet extérieur. Il se trouve dans un état de l'expérience caractérisé par l'indifférence et l'inertie. L'être animal, lui, entretient un certain mode de relation avec ce que l'on peut appeler un milieu, et se caractérise par la possibilité d'être pris par les choses, d'être accaparé sur

12. Pierre-Damien HUYGHE, *L'urbanité comme ambiance formelle*, conférence sur le cinéma de Michelangelo Antonioni donnée le 18 janvier 2013, Maison de la culture d'Amiens, URL : http://www.maisondelaculture-amiens.com/www/spectacles/retrospective_david_lynch/fiche/storage/spectacles/liens/2012_12_20_17_47_11_cinema_janvier_web.pdf, enregistrement et transcription par nos soins.

13. Pierre-Damien HUYGHE, *Le différend esthétique*, Belval, Circé, 2004, p. 143.

le mode pulsionnel. L'état d'expérience qui le caractérise est la stupeur ou stupéfaction¹⁴.

L'être humain, comme l'être animal (qu'il est par ailleurs), entretient avec le monde extérieur une relation. Mais à la différence de l'animal, il peut se trouver ouvert à l'extérieur, il peut ne pas s'y trouver *pris*. Toutefois, remarque Huyghe, il peut arriver quelque chose - un événement, une situation - qui nous place dans un mode d'être qui n'est pas pleinement le nôtre. On peut, par exemple, être à certains moments aussi indifférent au monde extérieur qu'une pierre. A d'autres moments il est possible de se trouver comme l'animal en état de stupéfaction. Dans le chapitre 3, nous avons montré que certaines situations de travail qui impliquaient le recours à des technologies d'informations et de communication mettent l'homme en état de réagir à ce qui l'entoure sur le mode du réflexe ou du stimulus. C'est ce qui arrive par exemple quand il laisse ses activités être pilotées au rythme des notifications. D'autre fois encore, émerge un mode d'être spécifiquement humain. Et l'état de l'expérience qui génère de l'humanité, c'est l'ennui. L'ennui étant défini par la possibilité de suspendre des excitations stupéfiantes.

L'ennui est défini philosophiquement et conceptuellement comme la possibilité de suspendre la réponse réflexe. L'être humain est capable de ne pas répondre dans l'ordre du réflexe à des stimulations qui du coup deviennent autre chose elle-même que des stimuli, c'est-à-dire que l'être humain va vivre les sollicitations du monde extérieur autrement que sur le mode de quelque chose qui exige une réponse et qui exige une seule sorte de réponse¹⁵.

Agamben, évoquant l'écart entre une manière d'être pris par l'activité et un détachement, écrit en reprenant les mots de Heidegger :

Alors que d'ordinaire, nous sommes constamment occupés par et en des choses [...] « Nous sommes pris (*hingenommen*) par les choses, si ce n'est perdus en elles, souvent même étourdis (*benommen*) par elles » - dans l'ennui nous nous trouvons soudain abandonnés dans le vide. Mais, dans ce vide, les choses ne nous

14. « La stupeur est la condition de possibilité par laquelle l'animal, de par son essence, se comporte dans un milieu ambiant, mais jamais dans un monde. » Martin HEIDEGGER cité dans Giorgio AGAMBEN, *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, Rivages poches, Paris, Ed. Payot et Rivages, 2006, p. 84

15. Propos extraits du séminaire *Théorie des environnements*, année universitaire 2011-2012, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, aux bons soins de Pierre-Damien HUYGHE, enregistrement et transcription par nos soins

sont pas simplement « enlevées et anéanties ; elles sont là, mais « n'ont rien à offrir ». ¹⁶

Ce qui nous parvient alors que nous nous ennuyons peut être relevé par la pratique de la littérature. L'écrivain peut être celui qui nous introduit à une perception de l'ennui. C'est ce que semble dire Pierre Bergounioux quand il évoque l'écriture de Claude Simon :

Ce que perçoit Claude Simon, ce qu'il montre, patiemment, inlassablement, c'est ce qu'on voit, contraint et forcé, lorsqu'on a perdu tout contrôle sur la situation, que la vie, le temps n'ont plus de sens, à tous les sens du terme. C'est, par exemple, ce qu'on a enregistré, enfant, aux jours de visite, où l'on n'avait pas le droit de bouger et que, rongé d'ennui, impuissant, exaspéré, on s'absorbait dans la contemplation de la nappe, de la boîte à biscuits [...] La « surface » que Claude Simon inventorie avec une obstination morne, c'est celle des interstices où jamais on ne porte ses regards à moins, justement, que toute perspective, toutes initiatives et libertés nous soient refusées. Ce sont les pans du monde auxquels on ne prête aucune attention lorsqu'on est dans le monde, porté par le temps vers des fins qui détachent, par anticipation, tel objet qui n'est jamais pour lui-même mais toujours instrumentalisé, un moyen dont un ou deux aspects, seulement, sont pertinents, apparents. ¹⁷

La littérature est un art de l'indirect, qui requiert pour exister un temps de loisir, un temps au cours duquel celui qui écrit se tient à l'écart des affaires pressantes qui le maintiennent dans un état d'occupation. On peut penser que l'écrivain est celui qui engage quelque chose de sa personne en parvenant à se tenir provisoirement à l'écart des affaires du monde, là où la perception ordinaire est subordonnée à des intérêts pressants, à des fins pratiques. Penchons nous avec Giorgio Agamben sur les enjeux d'une telle soustraction aux fins pratiques à travers l'étude de la notion de geste.

7.3 Notes sur le geste

7.3.1 Une époque qui perd ses gestes

Dans un texte intitulé « Notes sur le geste », initialement publié en 1991 dans la revue *Trafic* et repris dans l'ouvrage *Moyens sans fins*,

16. AGAMBEN, *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, op. cit., p. 104.

17. Pierre BERGOUNIOUX, « Claude Simon », in : *L'invention du présent*, Fata Morgana, 2006, p. 73.

Agamben avance l'idée qu'à la fin du XIXe siècle, la bourgeoisie occidentale avait perdu ses gestes. Sur quoi s'appuie une telle déclaration ? L'auteur commence par évoquer l'analyse - proposée par Gilles de la Tourette, ancien interne des hôpitaux de Paris et de la Salpêtrière - des gestes humains les plus ordinaires selon des méthodes strictement scientifiques. C'est alors la première fois que l'on entreprend une telle analyse. En mettant à distance les gestes les plus quotidiens, il remarque des phénomènes d'incoordination motrice et d'infection nerveuse auxquels a été donné le nom de « syndrome de la Tourette ». Le patient n'est plus en mesure de commencer, ni de mener à terme les gestes les plus simples : à peine esquissé, le mouvement est interrompu. G.Agamben y voit le symptôme d'une catastrophe généralisée de la sphère de la gestualité. La situation comporte ceci d'étonnant qu'après avoir été diagnostiqués, les troubles cessent d'être observés. Agamben s'interroge sur les raisons et émet l'hypothèse suivante : « ataxie, tic et dystonie étaient entre temps devenus la norme¹⁸ », ce qui signifie qu'à un moment donné, toute une génération a perdu le contrôle de ses gestes. Ici Agamben ne s'attarde pas sur ce qui a provoqué cette perte de contrôle des gestes. Mais plus loin cette phrase « plus les gestes perdaient leur désinvolture, plus la vie devenait indéchiffrable¹⁹ » est éclairante. Le philosophe établit un rapport entre l'affaiblissement du geste ou de la gestualité et une certaine tendance à cacher, à crypter la vie et ses formes.

7.3.2 Caractéristiques du geste

Pour comprendre les caractéristiques propres au geste il convient, dans un premier temps, de s'intéresser à ce qui compose la sphère de l'action. Agamben commence par se pencher sur la distinction établie par l'écrivain et savant romain Varron (116 - 27 av. J.-C.) concernant la distinction entre l'agir (*agere*) et le faire (*facere*).

En effet, il est possible de faire quelque chose sans l'agir ; par exemple, le poète fait un drame, mais ne l'agit pas [*agere* signifiant ici « jouer un rôle »] ; inversement, l'acteur agit le drame, mais ne le fait pas. De même, le drame est fait [fit] par le poète, sans être

18. AGAMBEN, « Notes sur le geste », *op. cit.*, p. 32.

19. *Ibid.*, p. 33.

agi [agitur] ; il est agi par l'acteur, sans être fait ²⁰.

Agamben trouve l'origine de cette distinction chez Aristote qui, dans un passage de *l'Éthique à Nicomaque*, oppose l'agir (*praxis*) et le faire (*poièsis*). Et entre les deux, le philosophe grec introduit un troisième genre d'action « qui ne se confond pas avec les deux précédents et constitue bien une nouveauté ».

Si le faire est un moyen en vue d'une fin et l'agir un fin sans moyen, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale et présente des moyens qui se soustraient comme tels au règlement des moyens sans pour autant devenir des fins. ²¹

Si l'on avait été habitué aux « sphères de moyens subordonnées à un but » (Agamben donne l'exemple de la marche comme moyen de se déplacer d'un point A à un point B), il faut maintenant distinguer une autre sphère qui lui serait supérieure : celle du geste en tant que mouvement ayant sa propre fin, comme ce serait en l'occurrence le cas dans la danse. Ce qui compte dans la danse, c'est le mouvement entre un point A et un point B, et non pas nécessairement le fait d'atteindre le deuxième point. Agamben dit que « le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel ²² », et ajoute : « à proprement parler le geste n'a rien à dire ». Le geste ainsi défini est ce qui ne fait que mettre en évidence les moyens dont dispose l'homme (la marche, la parole, etc.) comme tels, c'est à dire sans les associer ou les subordonner à des fins. Pour Agamben, s'il y a geste, c'est la dimension d'« être-dans-un-milieu de l'homme » qui apparaît. Il serait alors intéressant de penser des gestes à même de mettre en évidence la présence de l'homme au sein de ce milieu spécifique qu'est celui formé par les techniques informatiques.

7.3.3 L'enjeu politique des gestes

On peut rattacher cette pensée du geste au premier chapitre du livre *Moyen sans fins* intitulé « Forme de vie ». Il s'agira ici de s'intéresser à de nouvelles manières de penser la politique, à la lumière de ce texte

20. VARRON, *De Lingua Latina* dans AGAMBEN, « Notes sur le geste », *op. cit.*, p. 32

21. *Ibid.*, p. 35.

22. *Ibid.*, p. 35.

évoquant des expériences qui usuellement ne sont pas considérées comme politiques, ainsi de la sphère des moyens purs ou des gestes. Il s'agit de comprendre en quoi la sphère des gestes ou des moyens peut être perçue comme paradigme politique, à partir d'une distinction établie par Agamben entre le pouvoir politique (la politique étatique) et la possibilité d'une politique non étatique. Il associe à cette distinction deux manières de penser la vie. L'auteur renvoie aux deux termes utilisés par les Grecs pour désigner la vie : *zoé*, qui exprimait le simple fait de vivre, commun à tous les vivants et *bios* qui signifiait la forme ou la manière de vivre propre à un individu ou à un groupe.

Avec le terme de forme-de-vie, nous entendons [...] une vie qui ne peut jamais être séparée de sa forme, une vie dont il n'est jamais possible d'isoler quelque chose comme une vie nue.²³

La politique étatique serait fondée sur une manière de penser la vie séparée de sa forme. Plus on est à même de considérer le corps biologique du sujet indépendamment de sa manière de vivre et de sa manière d'être, plus les pouvoirs étatiques peuvent prescrire des comportements, et plus le pouvoir politique peut prendre en charge le corps et exclure le sujet de la décision. Agamben remarque qu'il s'agit là d'un mécanisme complexe et qu'une référence au droit romain est nécessaire pour comprendre ce que signifie cette notion de « vie nue ». Tandis que dans la politique non étatique, telle qu'il en propose l'analyse, la vie est pensée comme une forme-de-vie, c'est à dire une vie humaine « dans laquelle tous les mondes, les actes et les processus du vivre ne sont jamais simplement des faits, mais toujours et avant tout des possibilités de vie, toujours et avant tout des puissances²⁴ ». Agamben soutient l'importance de considérer que les comportements ne soient jamais prescrits par une vocation biologique spécifique, ni assignés par une nécessité quelconque [...] et qu'ils conservent toujours le caractère d'une possibilité, autrement dit, qu'ils mettent toujours en jeu le vivre même.

C'est seulement si je ne suis pas toujours et seulement en acte, mais assigné à une possibilité et à une puissance, c'est seulement si, dans ce que j'ai vécu et dans ce que j'ai compris, il y va chaque fois de la vie et de la compréhension même - s'il y a, autrement

23. Idem, *Moyens sans fins : notes sur la politique*, op. cit., p. 13-14.

24. *Ibid.*, p. 14.

dit, en ce sens, pensée - qu'une forme de vie peut alors devenir dans sa propre facticité et chosalité, *forme-de-vie*.²⁵

Agamben souligne à nouveau la distinction entre les actes, les faits et la sphère des possibilités. Ces possibilités échappent à l'influence de l'Etat et, dans la mesure où elles ne sont pas arrêtées ni déterminées, peuvent toujours constituer un objet de pensée. C'est cette pensée qui devient « le concept-guide et le centre unitaire de la politique qui vient »²⁶. De ces différentes façons de penser la vie émerge l'enjeu politique de la notion de geste. Valoriser le geste désinvolte est une manière de se soustraire aux gestes programmés, écrits par avance, déterminés par des organisations économiques, comme c'est le cas dans une certaine organisation du travail. Valoriser ce type de geste, c'est aussi encourager la possibilité de mettre en œuvre des moyens qui ne soient pas subordonnés à des fins, favoriser l'émergence de « possibilités » qui excèdent les formules explicites de l'Etat, ou encore maintenir la possibilité de l'existence d'un champ pour des initiatives hors de l'influence de l'Etat. Dans la conduite des hommes demeure quelque chose qui n'est pas arrêté, qui ne peut être réglé par un principe souverain. L'approche du geste par Giorgio Agamben permet de maintenir pensable l'ouverture à de nouvelles possibilités susceptibles de relancer nos manières de vivre et la forme de nos vies.

7.3.4 Gestes cheminatoires

La marche est usuellement pensée comme un mode de locomotion et désigne une façon de prendre appui sur ses pieds pour se déplacer. Initialement, « l'acte de traverser l'espace naît du besoin naturel de [...] trouver de la nourriture et les informations nécessaires à la survie »²⁷. Au XVe siècle, le terme « promenade » apparaît et désigne le fait de « marcher pour le plaisir ». Dès lors la marche acquiert une dimension esthétique. La promenade serait une manière de jouir du paysage en laissant de côté toutes les finalités pratiques. Promenade, excursion, expédition, flânerie, errance, déambulation : si ces termes renvoient tous à un art de mar-

25. *Ibid.*, p. 20.

26. *Ibid.*, p. 23.

27. Francesco CARRERI, *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique*, J. Chambon et Actes Sud, 2013.

cher, ils désignent chacun des façons de marcher particulière. La flânerie, par exemple, désigne une manière d'avancer sans suivre de direction précise, tandis que la promenade correspondrait davantage à une marche d'agrément qui amènerait à emprunter des itinéraires déjà balisés. Walter Benjamin distingue ainsi le promeneur du flâneur. La flânerie est une manière d'éprouver le cœur de la ville. Contrairement au promeneur, le flâneur n'aurait pas d'abri personnel, pas de repaire. Il endure les coups que lui assène la multitude de sollicitations du milieu urbain. Henry David Thoreau lui, envisage volontiers la marche comme une mise en péril susceptible de conduire à la prise de risque :

Nous devrions sans doute entreprendre jusqu'à la plus courte de marche dans son immortel esprit d'aventure, avec l'idée de ne revenir jamais [...]. Si vous êtes prêt à quitter père et mère, frère et sœur, femme, enfants et amis pour ne plus jamais les revoir, si vous avez effacé vos dettes, rédigé votre testament et réglé toute vos affaires, si enfin vous êtes un homme libre, alors vous êtes prêt à marcher²⁸.

Chez Thoreau, la marche diffère des expéditions et randonnées ordinaires qui « nous ramènent à nouveau devant le même vieux coin de cheminée ». Pour lui le flâneur authentique ne fait pas de la marche l'élément d'un loisir ou d'une oisiveté. Dans certaines conditions, la marche peut être considérée comme un geste, au sens qu'Agamben confère à ce terme. Pour être un geste, il faut qu'elle ne soit pas un moyen subordonné à un but (marcher pour déplacer le corps d'un point A à un point B) ni pensée comme appartenant à une sphère supérieure à laquelle on attribuerait une dimension esthétique. La marche peut-être un geste si elle est exposée dans sa médialité, c'est à dire en tant que moyen (si elle exhibe le caractère média du mouvement corporel). Yves Citton remarque, après AgambenindexAGAMBEN Giorgio]], que cette médialité du geste l'investit d'une force d'irradiation :

Certains gestes brillent par leur présence immédiate, dont aucun message, aucune signification, aucune explication, aucune finalité ne sauraient rendre compte²⁹

28. Henry D. THOREAU, « Marcher », in : *Désobéir*, trad. par Sophie ROCHEFROR-GUILLOUER, Ed. 10-18, 1994, p. 79 cité dans Pierre-Damien HUYGHE, « La déroute du paysage », in : *Vertigo* (2008, n°35), p. 42

29. Yves CITTON, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Le temps des idées, A. Colin, 2012.

La marche comme geste fait partie de ce qui donne à la vie sa forme. Il appartient au sujet de pouvoir découvrir des manières de marcher qui ne sont pas prescrites. Ni assignée, ni arrêtée, la manière de marcher conserve le caractère d'une possibilité. Dès lors, chaque marche comme pratique de l'espace met en jeu de nouvelles manières de faire l'expérience de la ville en la parcourant autrement. La marche fait partie des arts de faire auxquels Michel De Certeau s'est intéressé. Il y voit une procédure de créativité quotidienne par laquelle des usagers développent des ruses et des logiques opératoires pour se soustraire ou bricoler avec ce que leur impose un ordre social, économique. Il nomme « rhétorique cheminatoire » la façon dont le piéton construit des phrases propres avec une syntaxe reçue.

D'abord, s'il est vrai qu'un ordre spatial organise un ensemble de possibilités (par exemple, par une place où l'on peut circuler) et d'interdictions (par exemple, par un mur qui empêche d'avancer), le marcheur actualise certaines d'entre elles. Par là, il les fait être autant que paraître. Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres puisque les traverses, dérives ou improvisations de la marche, privilégient, muent ou délaissent des éléments spatiaux.³⁰

7.3.4.1 Pratique de la marche dans le champ de l'art

Dans le champ de l'art, depuis les premières « visites-excursions » des dadaïstes dans les années 20, en passant par les déambulations des surréalistes et plus tard celles des situationnistes jusqu'au *Fluxus walks* initiées dans les années 1960 par les tenants du mouvement Fluxus, la marche est devenue un mode artistique opératoire³¹. Dans un article sur la pratique de la marche dans l'art, Christel Hollevoet remarque que

Le rituel de l'itinéraire, parcouru et tracé, apparaît comme l'une des facettes de l'indéniable tendance qu'à l'art de notre siècle à se désincarner en tant qu'objet pour s'affirmer en tant qu'attitude [...] l'œuvre d'art a quitté son support matériel pour déployer à travers la déambulation une perte d'inscription inédite.³²

30. Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

31. Gilles A. TIBERGHIE, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », in : *Les Figures de la marche*, Antibes, Musée Picasso et RMN, 2001, p. 236.

32. Christel HOLLEVOET, « Quand l'objet de l'art est la démarche : Flânerie, dérives et autres déambulations », in : *Exposé* (1994, n°1).

Ces démarches, Hollevoet les inscrit dans la catégorie du « non art » qui émerge de la critique marxiste de l'aura de l'œuvre d'art récupérée par la commercialisation. Le refus de l'œuvre témoignerait selon elle d'une prise de position de ces artistes qui n'accepteraient pas de voir leurs œuvres prises dans une logique marchande. La forme est à chercher dans les attitudes des artistes, dans leur façon de marcher par exemple. Selon, cette conception de l'art, résumée dans le titre d'une exposition réalisée en 1969 sous le curatoriat de Harald Szeemann « Quand les attitudes deviennent forme³³ »,

le fait d'indiquer un chemin ou un itinéraire particulier dans une ville ou une campagne donne des possibilités similaires à celles déterminées par un tableau ou un livre³⁴.

Le 14 avril 1921, un ready-made urbain est réalisé à Saint-Julien-le-Pauvre par le groupe Dada. C'est la première opération symbolique visant à attribuer une valeur esthétique à un espace vide et non à un objet. Le groupe n'accomplit sur le lieu aucune opération matérielle et n'y laisse pas de trace physiques, si ce n'est la documentation liée à l'opération. Pour les dadaïstes, il s'agit de déambuler dans un espace banal. Devant des sculptures de monument Georges Ribemont-Dessaignes lit un article du Larousse choisi au hasard, alors que Breton, Tzara et Raymond Duncan improvisent des discours. A la fin des années 1950, le groupe Fluxus formé de « jeunes artistes, influencés par Dada, par l'enseignement de John Cage et par la philosophie Zen, effectuèrent un minutieux travail de sape des catégories de l'art par un rejet systématique des institutions et de la notion d'œuvre d'art³⁵ ». Georges Maciundas est l'un des initiateurs de ce mouvement. La démarche du groupe Fluxus est marquée par la « volonté d'agir sur et dans le monde, en prenant en compte les

33. « Dans l'art d'aujourd'hui, le thème principal n'est pas la réalisation, le façonnage de l'espace mais bien l'activité de l'être humain, de l'artiste, ce qui explique le titre de l'exposition (une phrase et non un slogan) [...] Les artistes de cette exposition ne sont pas des faiseurs d'objets, ils cherchent, au contraire, à leur échapper et élargissent ainsi ses niveaux signifiants afin d'atteindre l'essentiel en-deçà de l'objet, d'être la situation. Harald SZEEMANN, *Ecrire les expositions*, Ed. la lettre volée, 1996, p. 25

34. Alain JOUFFROY « Can art be anything but a thing past ? » cité et traduit dans HOLLEVOET, « Quand l'objet de l'art est la démarche : Flânerie, dérives et autres déambulations », op. cit.

35. Bertrand CLAVEZ, *Fluxus, 40 ans de mouvement*, URL : <http://www.4t.fluxus.net/quid.htm>.

attentes, les modes d'existence, les tensions, bref les usages, par leur occupants, du lieu qu'ils investissent³⁶». Les *events* (événements) désignent un certain type d'actions auxquelles les membres du groupe se livrent. Il s'agit pour eux d'extrapoler une situation fortuite voir banale et de reconstituer des gestes de la vie quotidienne.

Traverser une rue incessamment au signal lumineux, sortir d'un lieu, allumer et éteindre une ampoule plusieurs fois, faire fondre de la glace jusqu'à évaporation, sont autant d'événements Fluxus, dont la proximité avec le réel demeure totale tout en ne relevant plus exactement du même régime conceptuel, puisque la moindre des péripéties prend les dimensions d'une épopée du quotidien.³⁷

events Marcher appartient dès lors à cette catégorie de gestes appelée par Yvonne Rainer « mouvements trouvés³⁸ ». Robert Filliou organise en 1967 à New York des *Fluxwalks* (promenade fluxus) et des *Flux-tours* (visites organisées de trottoirs, de toilettes publiques et autres lieux du quartier de Soho) : un « art du pauvre et sans technique destiné à immerger le flâneur dans un continuum de banalité³⁹».

7.3.4.2 *Listen* de Max Neuhaus : un exercice de distinction perceptive

Un an avant les premières promenades Fluxus, Max Neuhaus percussionniste, organise à New York une marche à laquelle il donna le nom : *Listen* (écouter) et dont la forme à l'infinitif (ou à l'impératif) agit comme une prescription. Pour le critique d'art Thierry Davila, *Listen* est bien différent des *Fluxwalks*, c'est un « pur et simple exercice de distinction perceptive à partir d'un matériau⁴⁰», la texture sonore de la ville. Nous consacrons maintenant une étude à cette marche en particulier, et au commentaire qu'en propose Thierry Davila. En 1966, alors qu'il est, en tant que percussionniste, un interprète reconnu de John Cage, Morton Feldman, Earle Brown ou Pierre Boulez, Max Neuhaus donne rendez-vous à une vingtaine de personnes à New York, à l'angle de l'avenue D

36. Bertrand CLAVEZ, « Fluxus, un paradigme pour l'art contemporain? », in : *Revue Luvah* (2003-2004, n°29), Hors série spécial Fluxus, p. 164.

37. Bertrand CLAVEZ, éd., *George Maciunas, une révolution furtive*, L'écart absolu, Les presses du réel, 2009, p. 72.

38. Cité dans TIBERGHEN, « *La marche, émergence et fin de l'œuvre* », *op. cit.*

39. Thierry DAVILA, « Max Neuhaus : inventer l'expérience du seuil », in : *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éd. du Regard, 2010, p. 207.

40. *Ibid.*, p. 207.

et de la 14e rue, pour engager avec eux une visite guidée à l'écoute des sons au long de la quatorzième rue en direction d'East River, où la rue croise une centrale électrique et où l'on entend des grondements spectaculaires. Puis ils continuent, traversent une grande route, marchent au long du son des voitures, longent les rives pendant quelques rues, retraversent un pont piétonnier, passent par la rue de Porto Rico jusqu'au Lower East Side. Neuhaus tamponne sur la main de chaque participant le verbe *listen* (écouter) écrit en lettres capitales et propose à ce petit groupe de marcher avec lui dans les rues de la ville pour prêter attention à l'ensemble de sons et bruits ready-made produits par la mégapole. Pour chaque marche, le parcours est précisément déterminé et Neuhaus répétera ce geste une quinzaine de fois aux États-Unis et au Canada entre 1966 et 1976 avec, généralement des groupes d'une quinzaine de personnes. En initiant cette marche, Max Neuhaus réunit les conditions d'une situation d'écoute à un environnement sonore existant, composé en l'occurrence d'une centrale électrique, d'un chemin de fer, etc. Il invite les personnes conviées à cette marche à se tenir attentives à l'épaisseur acoustique d'une ville, à tendre l'oreille pour discerner des nuances acoustiques imperceptibles et insaisissables pour l'attention flottante du piéton ou de l'automobiliste affairé. La situation d'imperceptibilité est liée à l'indifférenciation des ambiances acoustiques. Conscient de cela, et animé du désir de travailler les sons et leur perception, Max Neuhaus a pensé un itinéraire en sélectionnant des zones de la ville aux tessitures différentes et où la zone de franchissement de différents seuils se ferait sentir.

La marche est ici l'organisation d'une séquence sonore, il s'agit de se déplacer pour entendre. Thierry Davila voit dans ce déplacement une occasion de « relancer cette imbrication de mobilité, de visibilité, et d'écoute pour, toujours et encore, se situer à nouveau dans un contexte, pour en (ré)activer la perception⁴¹ ». Pour le critique d'art la démarche de Neuhaus vise à mettre le visiteur « en situation de faire attention, de construire de la vigilance⁴² ». Il voit dans cette invitation à prêter l'oreille, une invitation à être là qui engagerait une ouverture perceptive. Davila établit un lien de filiation entre la proposition de Neuhaus et les pratiques de Luigi Russolo et de John Cage. Il rappelle ainsi qu'il im-

41. *Ibid.*, p. 214-215.

42. *Ibid.*, p. 222.

portait à Russolo de s'ouvrir aux champs acoustiques qui découlent de la fabrication des sons par les machines modernes. Ce dernier considérait qu'il n'y avait pas à proprement parler de son impur. De la même manière, John Cage accordait une valeur égale à tous les sons, y compris les sons non musicaux. « Il faut laisser être les sons », disait-il, « je n'ai jamais entendu un seul son qui fut misérable⁴³ ». Son travail consistait à diriger l'attention sur les sons de l'environnement. Pour Russolo comme pour Cage, écrit Davila, le point de départ d'un travail possible avec le son réside dans le souci d'œuvrer à partir d'une imperceptibilité originale, d'une imperceptibilité par indifférence ou par automatisa-tion de la perception.⁴⁴ Chez eux, cette ouverture s'effectue dans le cadre d'un concert tandis que Neuhaus saute le pas et quitte l'univers et la pratique de la musique contemporaine, ses règles et ses protocoles.

Cette perception-promenade va à l'encontre de la situation de l'auditeur d'un concert de musique classique assis immobile pendant qu'il tend l'oreille[...] avec *Listen*, la circulation est l'élément qui rend possible une certaine forme d'écoute.⁴⁵

Pour Davila, la pratique de Neuhaus s'inscrit dans la logique du *ready-made*. Il invite seulement des personnes à prêter l'oreille aux bruits de la ville depuis leur source, sans les modifier ni en changer la nature. Il se contente de leur montrer « une voie », de signaler un itinéraire propice à cet exercice d'écoute. Ce qui a retenu notre attention dans le travail de Neuhaus, c'est une manière de mettre en place des conditions pour donner la possibilité à ceux qui participent à la marche de faire l'expérience de ces sons qui, dans la ville, se tiennent habituellement sous un seuil de perceptibilité. La marche est organisée comme une séquence sonore, le parcours composé de sorte à ce que s'enchaînent et se succèdent, au fil du déplacement, des zones aux champs sonores hétérogènes. On inscrirait volontiers cette démarche au rang de ces rhétoriques cheminatoires qui ont intéressé Michel de Certeau. Davila, lui, confère à ce geste une portée artistique. Selon lui, la marche de Neuhaus relève de la pratique des *ready-made*, elle ne repose donc pas sur une fabrication spécifique. On

43. John CAGE, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002 cité dans DAVILA, « Max Neuhaus : inventer l'expérience du seuil », *op. cit.*, p. 210

44. *Ibid.*, p. 211.

45. *Ibid.*, p. 214.

peut légitimement se demander ce qui fait que cette marche peut être instituée comme de l'art. Conférer à une marche dans la ville une valeur artistique ne va pas sans poser question.

7.3.4.3 La problématique d'un art sans œuvres

On touche là à un débat qui a divisé le champ de l'art. Pour les uns, « dans le champ de l'art aujourd'hui, le thème principal n'est pas la réalisation, le façonnage de l'espace mais bien l'activité de l'être humain, de l'artiste ». Ces derniers « ne sont pas des faiseurs d'objets, ils cherchent, au contraire, à leur échapper et élargissent ainsi ses niveaux signifiants afin d'atteindre l'essentiel en-deçà de l'objet ⁴⁶ ». Ce qui s'expose désormais dans les lieux consacrés à cet effet, ce ne sont plus des œuvres, mais des informations ou des indications sur la réalisation même de l'œuvre, qui rendent sa matérialisation inutile.

On a l'impression que l'objet – si peu que ce soit nécessairement dans une logique artistique – est ici de trop, ou disons plutôt qu'il vient de surcroît. Dans la même perspective on pourrait dire que *l'energeia* supplante *l'ergon*, la production, le produit ⁴⁷.

Pour étayer cette position, Gilles Tiberghien établit un parallèle entre cette tendance dans l'art et l'art chevaleresque zen du tir à l'arc, dont Eugen Herrigel a donné un récit initiatique en 1936. « Seul importe vraiment le geste de l'archer » est le mot d'ordre de cette pratique. Herrigel montre que

pour celui qui est parvenu à la maîtrise, l'homme, l'artiste, l'œuvre forment un tout. L'art du travail intérieur, de l'œuvre qui ne se sépare pas de l'artiste comme une production extérieure, de cet ouvrage qu'il ne peut exécuter mais au contraire qu'il est toujours, surgit des profondeurs qui ne connaissent pas le jour ⁴⁸.

Tiberghien renvoie également à ce que Michel Foucault avait nommé « les arts de l'existence », c'est-à-dire un ensemble de pratiques par lesquelles les hommes cherchent à « faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et répond à certains critères de style. ⁴⁹ »

46. SZEEMANN, *Ecrire les expositions*, op. cit., p. 24-25.

47. TIBERGHIE, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », op. cit., p. 248-249.

48. Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* cité dans TIBERGHIE, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », op. cit., p. 250

49. Ibid., p. 250.

Cette tendance de l'art qui conduit à la dévaluation d'une fabrication spécifique s'inscrit dans la filiation de la pratique des *ready-made*. Pour Huyghe⁵⁰, instituer comme art ce qui n'a pas fait l'objet d'une fabrication spécifique en s'appuyant pour cela sur une simple déclaration – un acte de langage – reviendrait à démonter la pensée de Kant, pour qui, « c'est le fait, le mode du fait qui est décisif : le caractère d'œuvre se décide à la facture⁵¹ ». Si le monde du fait est pour Kant décisif c'est parce que, confronté à des objets sensibles qui sont des faits, des faits de gestes, l'homme peut émettre dans cette particulière situation des jugements esthétiques. Ce qui fait la particularité de ces jugements, c'est qu'ils sont liés à la réflexion et non à la connaissance. « Ils sont le lieu où la pensée s'articule à la sensibilité sans la déterminer ou sans la catégoriser⁵² ». Huyghe tient à la possibilité de ce jugement esthétique, en ce qu'il ouvre à une expérience indéterminée de la pensée, et produit des occasions où le sujet n'est plus en mesure d'assigner les choses qui viennent à lui par le biais des catégories de langage. L'enjeu est différent pour les *ready-made*. Huyghe reprend alors l'explication qu'a donnée Yves Michaud dans son livre de 1999, *Critères esthétiques et jugement de goût*. Ce dernier suggère que « toute l'expérience humaine, affects inclus, s'inscrit dans le symbolique et que le sujet s'assigne pour ainsi dire intégralement dans du langage⁵³ ».

Dans un monde de l'art, devenu monde de « jeux conceptuels et linguistiques », l'épreuve sensible des objets est considérée comme « ontologiquement inférieure ». C'est l'inverse pour l'esthétique. Esthétiquement, les objets sensibles sont des faits, des faits de gestes, des faits de faits, et cela compte au premier chef. Huyghe remarque que ce qui s'est passé sous le nom d' « art » depuis la seconde moitié du XXe siècle, c'est une certain effacement de la distinction, cher à Aristote, entre *poiesis* (faire) et *praxis* (agir), au bénéfice de cette dernière catégorie.

Nous n'excluons pas qu'une œuvre fasse sens dans le registre de l'action. Cette idée est assez nouvelle, il me semble [...] Ceci est

50. Nous nous appuyons ici sur le chapitre « De l'esthétique et du fait » puisé dans l'ouvrage *Du commun*. Dans ce texte, Pierre-Damien Huyghe se livre à une analyse minutieuse de ce qui l'a conduit à prendre position quant à la question du *ready-made* dans le champ de l'art. Nous reprenons ici les grandes lignes de cette analyse

51. Pierre-Damien HUYGHE, *Du Commun*, Belval, Circé, 2002, p. 21.

52. *Ibid.*, p. 20.

53. *Ibid.*, p. 19.

certainement le fait d'une époque, ce fait que l'art soit pensé en terme d'action, comme *praxis* et non comme *poiesis*. Cela relègue toute une culture comme celle d'Aristote disant que ces deux mots se réfèrent à des champs distants. Continuons à explorer : dire que l'art, est, ou peut-être, l'affaire d'une praxis, c'est dire qu'avec une œuvre on agit, c'est dire que l'art est engagé de manière essentielle dans un processus rhétorique, parce-que ce qui détermine la praxis, l'action, se sont des opérations à situer dans l'ordre de la rhétorique.⁵⁴

Il ajoute plus loin.

[...] ce qui tend à être minoré, c'est un souci du « faire » comme principe ou comme élément principal. Un faire qui serait lui-même ouvert, en second lieu à commentaire.⁵⁵

Pour Huyghe, le souci de « faire » est l'élément principal de l'art. Avec lui vient la possibilité d'un jugement esthétique. Le philosophe tient à ce que l'art ne soit pas uniquement l'affaire d'un jeu de langage et nous le suivons sur ce point. Cependant, n'y aurait-il pas dans le champ de l'art un souci du geste qui mériterait attention et qui ne relèverait pas de l'agir ni du faire ? La notion de geste - telle qu'elle a été explicitée par Agamben - distincte du faire et de l'agir n'est pas évoquée dans les propos de Huyghe. Elle semble néanmoins une alternative intéressante dans ce débat qui oppose ceux pour qui le dire ou l'agir devient l'élément principal de l'art et ceux pour qui c'est le faire qui est l'élément principal. Le geste n'aurait à proprement parler rien à dire et pourtant, en exhibant son caractère de moyen pur, il serait dans le registre de la communicabilité. La question reste ouverte.

Dans cette optique, ce qui peut poser problème avec la marche de Neuhaus, c'est cette façon de requérir la participation du spectateur, cette manière de cadrer le destinataire, de circonscrire pour lui un champ d'action. Que se passerait-il si d'aventure un des participants de la marche, surpris par un son, décidait de s'arrêter de marcher pour y prêter attention ? Le reste des participants continueraient-ils de marcher ? L'attendraient-ils ? Aucunes des pièces qui documentent cet événement ne le dit. Peut-on aujourd'hui être encore intéressé par des productions

54. Pierre-Damien HUYGHE, *La question du doctorat*, Lille, Compte-rendu du séminaire doctoral du LACTH-ENSPAL, séance du 28 mars 2012, URL : <http://www.lille.archi.fr/ressources/20490/04/crseminaire280312.pdf>, p. 8.

55. *Ibid.*, p. 8.

qui ne requièrent du spectateur rien d'autre qu'un acte de lecture ou l'exercice d'un regard, qui existent indépendamment de toute action de sa part et qui, du coup, lui permettent d'interrompre sa lecture, de lever les yeux du livre, de musarder, de songer ? Ces productions ne sont-elles pas plus riches en occasion de méditation ?

On s'attachera ici d'une part à engager un travail sur les conditions d'écoute et d'attention aux faits informatiques, et dans un temps différé, à l'écart de ce qui – au cours de ce travail – s'est manifesté à nous, il s'agira d'entreprendre un exercice d'écriture destiné à rendre cette expérience communicable. Nous épargnerons ainsi au destinataire la participation directe à ces injonctions à voir et à sentir, injonctions revenant, selon les mots de Benjamin, à livrer une nourriture de l'expérience indigeste à l'état cru.

Il y a une nourriture crue de l'expérience – exactement comme il y a une nourriture crue de l'estomac - [...] Mais l'art du roman, comme l'art de la cuisson, commence seulement au-delà du produit cru. Et combien y-a-t-il de substances nutritives qui sont indigestes à l'état cru ! Combien, d'expériences vécues qu'il est conseillé de lire, et non d'avoir faites. Elles profitent à bien des gens qui sont allés à leur perte quand ils les ont rencontrées dans *in natura*.⁵⁶

Pour Benjamin, l'écrivain est celui qui « tire le monde de son état de crudité pour lui restituer du comestible et en extraire le goût⁵⁷ ».

Nous allons maintenant nous demander dans quelle mesure il est possible de se mettre volontairement et délibérément à ce type de tâche étant donné, nous l'avons vu dans les chapitres précédents, que la plupart des opérations informatiques, dont nous voudrions produire quelque chose comme une présentation à travers l'écriture littéraire, échappent à la conscience et à sa faculté d'avoir prise sur les choses.

7.4 Dispositions de l'attention

Peut-on chercher activement un état d'ouverture, une disponibilité de l'esprit à ce qui se présente à nous avec l'informatique ? Peut-on changer

56. Walter BENJAMIN, *Images de pensée*, Titre 138, C. Bourgois, 2011, p. 252.

57. *Ibid.*, p. 252.

la manière dont on est à quelque chose ? Autrement dit, peut-on volontairement orienter des modalités réceptives ? Y aurait-il un effet méthodique à fournir pour éduquer des manières d'accorder de l'attention ou bien la question de l'attention échappe-t-elle nécessairement à tout mouvement volontaire ? Nous allons aborder ces questions en nous intéressant à la notion de disposition – telle qu'elle est développée dans le livre II de l'ouvrage d'Aristote *L'éthique à Nicomaque*, un ouvrage qui se rapporte aux sciences pratiques dont l'objet est le bien comme fin d'une action. Dans cet ouvrage, Aristote s'interroge sur les facteurs qui pèsent sur l'orientation de nos actions, c'est à dire sur les décisions qui nous conduisent à accomplir des actions vertueuses ou des actions non vertueuses. Rappelons que dans son sens ordinaire, la vertu est une disposition réfléchie et volontaire qui porte à faire le bien. L'action peut se définir comme une opération dont le déroulement a été préalablement envisagé dans une intention. Mais à la lecture des écrits d'Aristote, on comprend que ce qui nous conduit à nous engager dans telle ou telle action n'est pas le seul fait d'une intention mais aussi d'un état, d'une disposition de l'esprit, d'une manière d'être qui peut être acquise et modifiée par l'habitude. Et ces dispositions de caractère, qui nous conduiraient tantôt au vice, tantôt à la vertu ne sont pas engendrées naturellement.

La vertu morale [...] est le produit de l'habitude, d'où lui est venu aussi son nom, par une légère modification de *ethos*.⁵⁸

Pour Aristote, les vertus morales s'acquièrent par l'habitude (*hexis*) et diffèrent, en ce sens, des capacités qui surviennent par la nature et que nous recevons à l'état de puissance (*dunamis*). Le philosophe explique que nous venons au monde doté de capacité de recevoir les vertus, et cette capacité est amenée à maturité par l'habitude. En revanche, il y a des choses naturelles qui ne peuvent être modifiées par l'habitude. Ainsi, on ne peut modifier la façon dont une pierre va retomber sur le sol une fois qu'on l'aura lancée. Le mot « disposition » peut renvoyer à plusieurs sens. Il peut désigner une disposition statique et se rapporter à l'idée d'ordre et d'agencement. Dans cette acception du terme, il est proche de la notion de dispositif, que nous évoquions dans les premiers chapitres avec Agamben. Il peut aussi renvoyer à la disposition dynamique – la disposition comme

58. ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, J.Vrin, 1994, p. 87.

faculté de l'esprit qui renvoie à la capacité de changement, au fait d'être disposé à. C'est cette acception du terme que nous prendrons en compte. Ce qui nous intéresse c'est de penser le caractère changeant de la manière dont l'être est à quelque chose. Nous l'avons vu précédemment, l'homme est quotidiennement confronté à des faits informatiques et pourtant il n'y est pas vraiment. Il s'agit alors de travailler de sorte à développer une qualité de la présence à l'informatique. Si l'on veut développer des formes d'attention différentes de celles qu'on exerce habituellement afin de faire l'expérience de l'informatique, il ne suffit pas d'en avoir l'intention, il faut acquérir des dispositions et plus spécifiquement des « dispositions de l'attention », c'est à dire qu'il s'agira de contracter de nouvelles habitudes d'attention.

7.4.1 Engager des actions pour acquérir des dispositions

Aristote dit que la disposition de notre caractère est fonction de l'exercice d'actions particulières. C'est en s'engageant dans des actions que l'on va acquérir cette disposition. Pour s'orienter dans l'action, Aristote dit qu'il est nécessaire dans un premier temps de mener un examen sur ce qui a rapport à nos actions pour savoir de quelle façon nous devons les accomplir. De cet examen, on peut tirer des règles de conduite qui guideront les actions à venir. Pour le philosophe, ces règles de conduites ne tombent sous aucune prescription, il appartient à l'agent lui-même d'examiner ce qu'il est opportun de faire.⁵⁹ Ici, la situation qui sera portée à l'examen sera celle de l'être confronté aux dispositifs informatiques. Il s'agit dans un premier temps de parvenir à différencier dans une situation ce qui relève de l'utile et ce qui relève du nuisible. Ce qui est nuisible, nous l'avons abordé dans les chapitres deux et trois, c'est la façon dont la technique informatique est employée pour traiter les données, les empiler de manière secrète. Dans ce contexte, il pourrait être utile de manifester sans leurrer les modes de traitement numérique afin de donner à apercevoir des faits techniques. Telle sera ici notre volonté. Ce mode de traitement des données, on ne l'aperçoit pas d'emblée, il faut pour le remarquer y porter l'attention qui convient et travailler à des dispositions particulières de l'esprit pour percevoir ce qu'il arrive à ces données. Cela

59. Ibid., p. 92.

suppose un état de vigilance. Ici cette disposition réfléchie et volontaire va être mise au service de ce qui, après avoir fait l'objet d'un examen, a paru utile. C'est à dire rendre manifestes les phénomènes informatiques, le mode d'enregistrement des données et leur mode de traitement. C'est en s'exerçant à prêter attention à ce qui nous arrive avec l'informatique que nous pourrions acquérir une disposition particulière de l'esprit et, partant de là, que nous serions le plus à même de pratiquer cette façon d'accorder de l'attention. Plus nous prenons l'habitude de détacher nos esprits des occupations qui l'assiègent ou le mobilisent, lorsque l'on fait avec les techniques informatiques, plus nous atteindrons un état d'ouverture, qui nous rend sensibles à la donne propre de l'informatique. On peut dans un premier temps ne pas trouver beaucoup de plaisir à observer les faits informatiques. Certes, il est plus commode de faire fonctionner un moteur de recherche de manière habituelle, de lancer une requête pour chercher dans la liste des résultats affichée la réponse la plus pertinente, que d'être attentif au fait même du dit moteur de recherche. Mais il est bon, selon la remarque de Platon ⁶⁰, de trouver nos plaisirs et nos peines là où il convient, c'est-à-dire dans une action entreprise utilement. Comme le rappelle Aristote « La vertu, comme l'art, a toujours pour objet ce qui est plus difficile ⁶¹ ». Pour Aristote, l'action et la production sont distinctes, tout comme la disposition à agir est distincte de la disposition à produire. Il ne s'agit pas de remettre en cause cette distinction, mais d'adresser l'hypothèse suivante : il se pourrait que nos dispositions à agir – ici notre disposition à prendre en compte, à accorder de l'attention à quelque chose – aient une incidence sur nos dispositions à produire ⁶² : je peux, dans un premier temps, entreprendre d'exercer mon attention aux

60. cité dans [ibid.](#), p. 95

61. [Ibid.](#), p. 97.

62. « Production et action sont distinctes [...] il s'ensuit que la disposition à agir accompagnée de règles est différente de la disposition à produire accompagnée de règles. De là vient encore qu'elles ne sont pas une partie l'une de l'autre, car ni l'action n'est une production, ni la production une action[...] L'art concerne toujours un devenir et s'appliquer à un art, c'est considérer la façon d'amener à l'existence une de ces choses qui sont susceptibles d'être ou de n'être pas, mais dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite. L'art, en effet, ne concerne ni les choses qui existent ou deviennent nécessairement, ni non plus les être naturels, qui ont en eux-mêmes leur principe. Mais puisque production et action sont quelque chose de différent, il faut nécessairement que l'art relève de la production et non de l'action. » Livre IV : Les vertus intellectuelles, chapitre 4 : Etude de l'art in [ibid.](#)

faits informatiques, afin d'acquérir une disposition de l'esprit particulière. Il y a donc bien un mouvement volontaire au départ, un choix qui a été déterminé suite à l'examen auquel je me suis livré et qui m'a conduit à distinguer ce qui dans le rapport de l'homme aux dispositifs informatiques relèverait de l'utile, à savoir : apercevoir ce qui est en jeu avec l'informatique. Si cet exercice dépend de moi au début, tout ce qui est susceptible d'arriver par la suite échappe à ma conscience⁶³. En exerçant mon attention à la relève de phénomènes infimes de l'informatique - en essayant, par exemple, d'être attentive à tout ce qui s'affiche à la fenêtre de l'écran quand j'ai lancé le moteur de recherche, au lieu de rechercher la réponse appropriée à mon éventuelle requête - je laisse venir à moi quelque chose de la nature du moteur de recherche, ce qui se manifeste à moi, ce qui s'est donné à moi dans ces circonstances, peut devenir le matériel d'une production.

7.4.2 Épreuves pratiques

Ces exercices d'attention aux choses de l'informatique pourraient relever des techniques de soi auquel Michel Foucault s'est intéressé⁶⁴. Le philosophe les définit ainsi :

Les techniques de soi, [...] permettent aux individus d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leurs modes d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité.⁶⁵

Ces techniques impliquent d'acquérir certaines aptitudes et attitudes. L'idée que l'on doit s'occuper de soi-même est un thème fort ancien de la culture grecque, ces pratiques avaient pris la forme d'un précepte : *epimeleisthai sautou*, c'est-à-dire « prendre soin de soi, avoir « souci de soi », « se préoccuper, se soucier de soi ». L'*epimeleia*, dit Foucault, implique un labeur, il y faut du temps. Foucault répertorie différentes pratiques et procédures d'épreuve auxquelles se soumettent différents philosophes.

63. Livre III : l'activité volontaire, chapitre 7, la vertu et les vices sont volontaires in [ibid.](#)

64. voir Michel FOUCAULT, « Les techniques de soi », in : *Dits et écrits : 1954-1988*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, texte n°363 et Michel FOUCAULT, *Le souci de soi. Histoire de la sexualité, tome III*, Paris, Gallimard, 1992

65. Idem, « [Les techniques de soi](#) », [op. cit.](#)

Pour Sénèque, par exemple, la philosophie est considérée comme un exercice permanent à soi-même. Pour s’y appliquer, il faut pouvoir se rendre vacant, interrompre ses activités ordinaires et réserver quelques moments au recueillement, à l’examen des activités, afin de se livrer à des actes de remémoration. Sénèque se soumet à une sorte de « petite scène judiciaire » qui ressemble à une sorte de contrôle administratif.

Il s’agit de prendre les mesures d’une activité accomplie, pour en réactiver les principes et en corriger à l’avenir l’application [...] La journée toute entière qui vient de s’écouler, Sénèque veut en « faire l’examen » ; il veut l’ « inspecter » ; les actions commises, les paroles dites, il veut en prendre la mesure.⁶⁶

Ce temps de vacance peut durer quelques minutes, il peut aussi durer plusieurs semaines. Pline, Musonius, ou encore les stoïciens préconisent la retraite. Celle-ci serait particulièrement propice à ce genre d’exercice, elle permet de se retrouver en tête à tête avec soi même :

On fait retraite en soi afin de remémorer les règles d’action, les principales lois qui définissent la conduite.⁶⁷

Les pythagoriciens, eux, recommandent l’examen de conscience qui faisait partie de leur enseignement :

L’examen du matin servait surtout à envisager les tâches et obligations de la journée, pour y être suffisamment préparé. L’examen du soir, quant à lui, était consacré d’une façon beaucoup plus univoque à la mémorisation de la journée passée.⁶⁸

Epictète propose des exercices éthiques constitués d’exercice ambulatoires :

On va se promener, le matin, et on teste les réactions sur soi que suscite la promenade.⁶⁹

Ces exercices volontaires, ces procédures d’épreuves pourraient s’avérer profitables pour acquérir plus grande conscience de ce qui arrive chaque fois que nous mettons en œuvre la technique informatique. Il s’agirait alors d’en reprendre les grands principes, et, par exemple, de prendre l’habitude après un moment de navigation sur le réseau de se livrer à

66. Ibid.

67. Ibid.

68. Ibid.

69. Ibid.

un acte de remémoration, de penser aux liens sur lesquels on a cliqué, aux commandes que l'on a exécutées, aux opérations que l'on a faites, y compris les plus ténues. Il s'agirait de faire une pause, de marquer un temps d'arrêt afin d'inspecter la moindre des manipulations à laquelle on s'est livré, depuis l'allumage d'un ordinateur. L'exercice ambulatoire peut aussi être transféré à nos pratiques informatiques : on pourrait naviguer sur le réseau et tester sur soi la réaction que suscite la navigation. L'objectif de cette pratique étant de parvenir à un déplacement du regard, de l'attention pour apercevoir ce qui se trouve voilé quand nous exécutons des gestes de façon automatique.

7.5 *Cherche occasion de sentir. A propos de Robert Walser*

Pour distinguer les expériences qui peuvent être menées dans le champ scientifique de celles qui peuvent être menées en littérature, Giorgio Agamben faisait brièvement référence à l'écrivain suisse Robert Walser ⁷⁰. Dans sa poésie, disait-il, il en va d'une « expérience sans vérité » parce qu'elle « refuse au sens le plus large de reconnaître l'être de quelque chose comme quelque chose ⁷¹ ». C'est la curiosité piquée au vif par cette formule dont d'abord nous ne saisissons pas pleinement le sens et afin de saisir la teneur de ces expériences sans vérité, que nous avons été portés à lire Robert Walser. Les écrits de Walser portent en eux la trace du commerce singulier qu'il a entretenu avec le monde. Au fil de ses petites proses se dévoile une disposition à percevoir ce qui la plupart du temps est tenu pour insignifiant. A cet égard, nous posons que cette oeuvre peut constituer une ressource pour envisager des manières de se rendre présent à l'informatique.

7.5.1 « Petite forme »

L'œuvre de Walser est composée de quatre romans, de milliers de petites proses, de petits poèmes et d'une correspondance. Le feuillet

⁷⁰. « L'expérience, ou de la décréation » in AGAMBEN, *Bartleby ou La création*, op. cit., p. 56-84

⁷¹. *Ibid.*, p. 56.

et la petite prose constituent le format de prédilection de Walser ⁷² en ceci qu'elle se prête à une écriture quotidienne, un format qui permet de parler de tout et de rien, de prendre acte des petites choses dans leur diversité, leur éparpillement, leur dispersion. Walser dit qu'il aperçoit dans chaque objet une forme de question ⁷³. Cette forme d'écriture permet au sujet de prendre acte de ce qui se perd et se dissémine dans le flux des choses. Nous reproduisons ici, à titre d'exemple, l'extrait d'une petite prose et un petit poème de l'artiste suisse.

« J'ai vu une chose inouïe, une chose, à sa manière, magnifique.

Je n'ai pas eu à chercher loin. La pièce se jouait tout près.

J'étais dans ma chambre, plongé dans mes pensées. Tout d'un coup j'ai aperçu quelque chose de las de vivre qui était accroché à quelque chose de rassasié de jour.

C'était un vieux clou fatigué, déjà presque à moitié tombé de son trou, qui ne le retenait pas bien, et à ce clou, pendait un vieux parapluie usé, presque aussi vieux.

De voir une vieillerie minable cramponnée à une autre vieillerie minable, de voir et d'observer une caducité accrochée à l'autre caducité, tel deux mendiants qui, prêts à mourir d'une minute à l'autre, s'étreignent dans un désert glacé et sans espoir afin de tomber étroitement enlacés.

De voir comment un faible dans sa faiblesse soutenait un autre faible avant de s'effondrer lui-même dans un épuisement total, de voir ce malheureux, dans son pitoyable malheur, offrir encore à l'autre malheureux son soutien dérisoire, ne fût-ce que jusqu'à son propre et complet effondrement : voilà qui m'a profondément ému et bouleversé, et je n'ai pas voulu tarder à le noter ici. » ⁷⁴

72. A propos de l'oeuvre de l'écrivain suisse, le critique et traducteur autrichien Alfred Polgar (1873-1955) parle de « Petite forme », expression relevée dans Walter BENJAMIN, « Robert Walser », in : *Oeuvres II*, Folio essais, Gallimard, 2004, p. 156

73. « Ce n'est que peu à peu que le désir s'éveilla en moi d'apercevoir dans chaque objet une sorte de question » Robert WALSER, « J'étais un moineau », in : *Nouvelles du jour*, Ed. Zoé, 2000, p. 91

74. Robert WALSER, « Pièce en chambre », in : *Vie de poète*, Ed. Zoé, 2006, p. 121.

Si je ne m'étais pas retourné vers
 les rameaux en partie déjà
 nus, alors la vue
 de la feuille
 tombant lentement
 dorée, issue de l'été
 profus
 m'eût échappé. Cette chose
 belle, je ne l'aurais pas vue, et cette chose douce,
 apaisante et ravissante,
 raffermissante pour l'âme, ne l'aurais pas éprouvée. Regarde
 souvent en arrière s'il
 t'importe de rester toi-même.
 Regarder en avant ne suffit pas.
 Ils n'ont pas tout vu, ceux qui n'ont pas regardé autour d'eux.⁷⁵

W. Benjamin remarque qu'à la lecture de Walser, il n'est pas rare, quand on lit une phrase, que l'on ait oublié la précédente. Ceci est peut-être un effet de l'approximation et du flou qui se dégage de ses petits textes. Par exemple, quand il fait le récit d'une excursion ou quand il décrit un objet, il n'y a que peu de marqueurs de temps ou d'espace. On ne sait pas vraiment où ses promenades ont lieu. Le titre de certaines de ses petites proses rend compte de son goût pour les descriptions génériques, il décrit non pas *la* rue d'une grande ville en particulier mais *une* rue de grande ville. Les personnages qui surgissent des petites proses ont eux-mêmes des contours flous

Je suis né à telle date, j'ai grandi à tel et tel endroit, j'ai fréquenté l'école comme il se doit, je suis ceci et cela et m'appelle tel et tel et je ne réfléchis pas beaucoup.⁷⁶

Le laisser-aller avec la langue, la négligence stylistique dont fait preuve l'écrivain, n'en n'est pas moins, ainsi que le concède Benjamin, fascinante et attirante. Pour le philosophe, cette négligence a «toutes les formes imaginables »

[...] à l'exception d'une seule, à savoir celle, la plus courante, qui ne s'intéresse qu'au contenu, et à rien d'autre. Pour Walser, la forme du travail est si peu secondaire que tout ce qu'il a à dire est

75. Robert WALSER, « Comment j'ai vu tomber une feuille », in : *Poèmes*, Ed. Zoé, 2008, p. 49.

76. Robert WALSER, « Basta », in : *Petite prose*, Ed. Zoé, 2009, p. 65.

totalemment éclipsé par l'importance de l'acte d'écrire lui-même. On dirait presque que cela est balayé dans l'acte d'écrire.⁷⁷

7.5.2 Disposition perceptive du domestique

Au cours de sa vie, Walser n'a eu de cesse de changer d'emploi et de logement, il a notamment exercé à différentes reprises les métiers de commis et de domestique. Ses romans, comme ses petites proses sont peuplés de personnages occupant ce type de profession. Portée dans le texte, l'existence du commis ou celle du domestique est bien différente de celle de Walser commis ou de celle de Walser domestique. Pour évoquer ce qui sépare la réalité et la reconstruction de cette réalité dans l'écriture, Milan Kundera, évoque Franz Kafka : celui-ci travaillait à l'administration dans une compagnie d'assurances, mais le milieu de la bureaucratie que l'on retrouve dans *Le procès* ou encore dans *Le château* est différente de la bureaucratie réelle. La bureaucratie dans les romans de Kafka, c'est son idée de la bureaucratie qui s'est transformée par le rapport que Kafka a entretenu avec cette bureaucratie. Selon Kundera, Kafka s'est saisi par l'écriture de la substance de la bureaucratie.

Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ de possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister cela veut dire : « être-dans-le monde ». ⁷⁸

Pour Kundera, la pratique d'écriture permet d'explorer des possibilités existentielles. Dans ses écrits, Walser explore la possibilité humaine, les façons d'être du commis ou du domestique. Il tente de les approcher en présentant leurs manières, leurs caractères, leurs habitudes, leur mode de vie. Il montre les gestes et les attitudes du commis, décrit son champ d'action et le monde dans lequel il évolue. Il s'agira ici, à partir d'un petit corpus de textes de Walser composé d'un roman, *Les enfants Tanner* et de quatre petites proses : « Histoire d'Helbling », « Buebli », « Le commis, une sorte d'illustration » et « La lettre de candidature », de relever comment se manifeste le malaise que ressent le commis à l'égard de son

77. BENJAMIN, « Robert Walser », *op. cit.*, p. 157.

78. Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Gallimard, 1986, p. 57.

travail et comment il arrive à se sortir de cette situation de souffrance. Walser explique que ce qui motive son intérêt pour le commis est le peu de descriptions écrites dont il a fait l'objet. C'est peut-être parce qu'il est « trop quotidien », « trop peu intéressant [...] pour servir de matière à messieurs les écrivains⁷⁹ » qu'il va justement le solliciter comme une matière. Dans ses textes, le commis se présente (ou est présenté, selon les modalités énonciatives) comme « un homme tout à fait ordinaires d'une façon presque exagérée⁸⁰ », « quelque chose de négligeable flotte autour de sa personne⁸¹ ». Dans les différents portraits qui leur sont consacrés, les commis s'expriment par des paroles plaintives, ils disent la souffrance qu'occasionnent certaines situations de travail. Cette souffrance s'origine dans l'écart qui se creuse entre ce qui est attendu du commis, les tâches qu'on lui demande d'exécuter et la sensibilité de leur être. Le travail de commis, en ce qu'il requiert la mise en œuvre d'un certain type de capacité, un mode d'attention particulier, et une manière de régler ses actions en vue d'un objectif de production, détermine un rapport au monde. Ainsi réglé par l'emploi, ce type de rapport au monde ne sied pas aux commis de Walser. Dans ces textes, les personnages de commis s'auscultent et examinent les conditions qui leur rendent le travail insupportable. Walser livre, par des descriptions extrêmement détaillées, la manière dont l'exercice de l'activité affecte leur sensibilité. Parfois les personnages de commis critiquent leur emploi parce qu'ils sous-estiment leurs capacités, à l'instar de la réaction du personnage de Simon Tanner à l'égard du libraire qui l'emploie :

Je suis capable de bien d'autres tâches, monsieur le libraire, que celles qu'on croit pouvoir ici m'abandonner⁸².

Dois-je gaspiller mes forces, mon envie de travailler, le plaisir que je peux prendre à moi-même et le talent dont je me sens si brillamment pourvu, à rester debout devant un vieux pupitre étroit et squelettique ? Non, je préférerais encore me faire soldat et vendre

79. "Le commis, une sorte d'illustration" in Robert WALSER, *Les rédactions de Fritz Kocher, suivi de Histoires et de Petits essais*, Gallimard, 1999, p. 49

80. Robert WALSER, « Histoire d'Helbing », in : *Rêveries et autres Petites proses*, Nantes, Le Passeur, 1996, p. 26.

81. "Büebli" in idem, *Les rédactions de Fritz Kocher, suivi de Histoires et de Petits essais*, op. cit., p. 49

82. Robert WALSER, *Les enfants Tanner*, version Epub à partir de l'édition Folio, Gallimard, 1992, chapitre 1

complètement ma liberté, n'en plus rien posséder du tout !⁸³

De même lorsque Simon s'adresse à un directeur de banque :

Adieu, monsieur, je m'en vais faire une cure de travail, dût-ce être bêcher la terre ou porter des sacs de charbon. J'aime toutes les formes de travail, sauf celles qui n'emploient pas les forces dont je dispose⁸⁴.

D'autres fois le même personnage ne trouve rien à redire au fait qu'on sous-estime ses capacités, au contraire, il dit même apprécier le peu d'exigence de ses employeurs, cela lui laisse plus de temps pour penser. Et étonnamment, alors qu'il est commis chez un avocat, il dit même trouver belle l'uniformité.

Bon Dieu, comme c'est peu ce que j'ai à faire, comme on exige de moi peu de connaissances finalement ! Et comme on semble peu se dire que je serais capable de bien d'autres choses. Mais pour le moment, cela ne me déplaît pas, le côté piquant de ce peu d'exigence chez mes employeurs. Je peux penser tout en travaillant⁸⁵.

Le caractère monotone et monochrome de ses occupations ne le prive pas d'occasion de sentir, dira le narrateur du texte « Le commis, une sorte d'illustration ». Cette contradiction apparaît clairement dans les propos du commis Helbling :

Je n'aime pas tellement mon travail parce que d'une part il est pour moi trop dépourvu d'esprit, et d'autre part je me sens tout de suite dépassé dès qu'il présente la moindre trace d'esprit.⁸⁶

De cet examen il ressort un champ de tension. L'exercice d'un métier configure des dispositions de l'esprit et des modalités de l'attention. Soit l'attention du commis se trouve toute entière mobilisée par les tâches qu'il doit accomplir et dans ce cas, il souffre de cette faible présence à lui-même et aux choses. Soit on ne requiert du commis que de maigres aptitudes et il s'en voit offusqué. La situation de chômage n'est pas non plus souhaitée, elle occasionne sa perte ; devant trop de possibilités, il aurait tendance à se perdre dans les détails. Pour soigner ses souffrances, le personnage de Simon Tanner recherche à ajuster son rapport au monde, il évite

83. Ibid.

84. Ibid., chapitre 3

85. Ibid., chapitre 1

86. Idem, « Histoire d'Helbing », *op. cit.*, p. 29.

les situations qui exigeraient de lui un état de concentration et celles qui le mettraient dans un état de disponibilité trop grande, susceptible d'occasionner la dissolution du sujet dans la foule de détails qui l'entoure. L'originalité de Walser vient des remèdes qu'il trouve pour guérir ces souffrances, c'est dans l'exercice des fonctions de domestique que Walser, comme son alter ego Simon, trouve un soulagement

Simon se disait que c'était tout à fait merveilleux de travailler tranquillement dans cette cuisine au milieu d'une grande ville. [...] Il était heureux : « Je suis heureux d'être aussi à l'étroit, enfermé, prisonnier, pensait-il en lui-même. Qu'est-ce que les gens ont à toujours rechercher l'espace et à souffrir en même temps d'en manquer, sentiment particulièrement oppressant ! Ici je suis coincé entre les quatre murs d'une cuisine mais mon cœur, lui, est vaste et rempli du plaisir que je trouve à mon modeste devoir ⁸⁷.

C'était un peu humiliant pour lui de se savoir dans une cuisine, chargé d'un travail qui est ordinairement l'affaire d'une bonne. Un peu humiliant et un peu ridicule d'un côté, mais finalement étrange et mystérieux. Personne au monde ne pouvait s'imaginer la situation où il était. ⁸⁸

Mais domestique, cela ne représente pas grand-chose, cela ne représente rien du tout, dit la bonne en s'animant. Il ne voulait rien représenter, répondit doucement Simon. Elle n'insista pas mais elle se dit que c'était un drôle de personnage, très difficile à comprendre. ⁸⁹

W. Benjamin dit, à propos des personnages de Walser, que ce sont des personnages qui ont réussi à surmonter la folie et qu'ils parviennent tous à guérir.

[Les héros de Walser] souhaitent jouir d'eux-mêmes. Et ils ont pour ce faire un don tout à fait inhabituel et un droit tout à fait inhabituel. Car personne ne jouit comme le convalescent. ⁹⁰

Simon Tanner semble trouver un équilibre dans le métier de domestique : servir, être au service de quelqu'un, se soumettre à la volonté d'un autre. Le métier de domestique s'accompagne d'un suspens d'intentionnalité

87. idem, *Les enfants Tanner*, op. cit., chapitre 12

88. Ibid.

89. Ibid.

90. BENJAMIN, « Robert Walser », op. cit., p. 160.

qui lui ouvre une possibilité existentielle dans laquelle il peut se réaliser. Nicole Pelletier, l'une des principales critiques de son œuvre, parle de renversement dialectique⁹¹ pour évoquer cet étrange retournement. Il est dans l'attente, il attend que le maître sonne pour lui ordonner une quelconque tâche et pendant qu'il attend, il se sent libre de penser ce qu'il veut, soulagé de ne plus avoir à décider ses actions. Il aime attacher un soin particulier à exercer de petites tâches, comme faire un lit. Ici s'accorde une forme de vie : être petit, insignifiant avec l'objet de son attention : la petite chose, insignifiante. Comme si pour percevoir ces choses, pour développer l'attention qui leur convient il fallait qu'il devienne lui-même petit, insignifiant.

91. Nicole PELLETIER et Michel DENTAN, *Robert Walser : le rien et le provisoire*, Ed. Zoé, 2008, p. 26.

Chapitre 8

Que faire face à la prolifération des données ?

Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux.
Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-même en morceaux.

Rainer Maria RILKE
Extrait de la Huitième *Elégie de Duino*¹

8.1 Bruissement des objets techniques informatiques

De nos jours, nombre d'objets informatiques qui se répandent parmi nous sont équipés de capteurs ou de senseurs. Couplés à des instruments de mesure, ils permettent de relever des données extrêmement précises. Equipés de ces senseurs, objets ménagers, compteurs d'électricité ou véhicules motorisés émettent chaque jour quantité d'informations sur leur état. Il est désormais possible, par l'entremise d'un terminal mobile connecté, de récupérer des informations de l'environnement physique extérieur, de suivre en « temps réel » les évolutions du trafic routier, de localiser rapidement sur un territoire donné des lieux de restauration, des points d'eaux, des commerces, de connaître le taux de particules fines relevé dans l'air que l'on respire mais aussi d'ausculter son propre corps, d'observer son rythme cardiaque, ses cycles de sommeil, sa vitesse de déplacement, etc. De fait, la tendance à la mesure et au relevé n'est plus le seul fait des communautés scientifiques. Avec le développement à grande échelle des instruments de mesure, tout un chacun est désormais susceptible de prendre part à la collecte d'informations, à leur traitement et à leur diffusion. Ces techniques permettent une puissance d'appréhension, d'estimation et d'évaluation de phénomènes du monde physique qui échappent aux seules perceptions humaines. La distance qui nous sépare

1. Trad. par Joseph François ANGELLOZ, Aubier, 1943.

des phénomènes du monde réel change à mesure que le degré de précision avec lequel on peut mesurer et enregistrer ces phénomènes s'affine. Entre nous et les choses s'insère maintenant une strate informationnelle. L'accès à ces relevés du monde physique et la masse informationnelle qui se déploie au long des chaînes documentaire des réseaux informatique (ne peut pas ne pas) modifient nos manières de nous rapporter au monde.

En guise d'illustration, nous exposerons ici une situation des plus banales. Un homme s'aventure pour la première fois de son existence dans le massif alpin de la Chartreuse. Il marche entre les différentes montagnes, est attentif aux volumes et aux densités des masses rocheuses, à la découpe des crêtes. Par une sorte de réflexe machinal, il se connecte avec son terminal sur Internet pour connaître le nom de l'une de ces montagnes. Quelques secondes plus tard s'affiche sur l'écran une carte représentant l'espace dans lequel il se trouve, sa position manifestée par la présence d'un point rouge. Une simple recherche lui permet de dater la période de formation de cette masse rocheuse ; quelques liens plus tard se profile un panel de blogs amateurs où sont répertoriés les différents sentiers des environs., il peut y lire quelques compte rendus de promenade agrémentés de photos. Sur un autre site, il trouve dans les archives du département de géographie de l'université de Grenoble, plusieurs études extrêmement détaillées d'un fragment de roche calcaire, réalisées par un géomorphologue. Puis, sur le site d'une bibliothèque d'ouvrages anciens numérisés, il parcourt quelques pages d'un récit de voyage en Chartreuse remontant au XIXe siècle, complété par un répertoire d'espèces végétales, d'insectes, de descriptifs des plantes, coquilles terrestres et coléoptères.

Des fragments du réel nous parviennent aussi variés que les aspects d'un kaléidoscope. Ce jouet optique avait les faveurs de Walter Benjamin², qui y voyait un dispositif capable de multiplier les angles de vue et d'offrir ainsi une saisie fragmentée du réel. Une caractéristique comparable aux objets connectés équipés d'informatique, à ceci prêt que ces derniers ne proposent pas seulement des angles de vue, mais aussi tout un panel de qualités et d'attributs des objets environnants. Avec l'apparition du microscope et de l'appareil photographie, le XIXe siècle a été marqué par la multiplication des possibilités de vision. Dans un texte

2. Voir notamment Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, p. 353 et 460

intitulé « Du nouveau sur les fleurs », Benjamin évoquait l'ouvrage de Karl Blossfeldt paru en 1928 *Formes originaires de l'art, images photographiques de plantes*, un recueil de photographies de plantes réalisées en gros plan. L'auteur relève que le grossissement que la photographie donne aux plantes découvre des formes stylistiques végétales et introduit « le liliputien qui les regarde » dans un « royaume formel » jusqu'alors inaperçu. Benjamin remarquait au passage la façon dont les œuvres de P. Klee ou de W. Kandinsky étaient marquées par l'existence du grossissement photographique et de la vision microscopique.

Le lecteur le moins imaginaire remarquera d'ailleurs que le grossissement de la plante, du bouton ou de la feuille – c'est-à-dire de ce qui est grand – l'introduit dans un royaume formel très différent de celui que lui ouvre le microscope, en grossissant ce qui est petit, par exemple la cellule végétale. Et s'il nous faut dire que de nouveaux peintres, comme Klee, et surtout Kandinsky, sont depuis longtemps occupés à nous acclimater aux royaumes où le microscope nous entraîne avec une brusque violence, ces plantes agrandies nous découvrent plutôt des « formes stylistiques » végétales.³

Comme Benjamin, on peut se demander dans quel royaume nous introduit cette série de relevés qui nous parviennent par l'intermédiaire des appareils équipés de senseurs. Si l'appareil photo ou le microscope constituent des auxiliaires de la vue, on a ici affaire à des auxiliaires d'observation d'éléments qui ne sont pas perceptibles par les sens. Le bruit du monde a changé. Nous accédons à des milieux où flotte le bruissement inaudible d'objets dont on pourrait croire qu'ainsi équipés, ils se mettent à émettre des messages et des signaux de valeurs numériques. De petites saisies du réel nous arrivent sous forme de chiffres (l'enregistrement d'une température, le tempo de notre rythme cardiaque, etc.) comme si se trouvait enregistrée une sorte de pulsation du monde. Désormais, les choses touchées par ces objets équipés de capteurs sont recouvertes d'une couche informationnelle. Dans le sillage de Benjamin, on peut se demander comment certaines œuvres sont marquées par l'existence de cette technique d'auscultation du monde. On retrouve ce questionnement dans les propos de l'écrivain François Bon : celui-ci se demande comment les nouvelles habitudes de perception qui nous viennent notamment avec l'appareil

3. Walter BENJAMIN, « Du nouveau sur les fleurs », in : *Sur l'art et la photographie*, Carré, 1997, p. 71-72.

photo et la télévision sont traduites dans la littérature. Il propose notamment d'observer dans les œuvres littéraires comment ce phénomène de changement de focale affecte les descriptions en relevant par exemple la distance à laquelle l'écrivain se tient par rapport aux objets pour les décrire.

Il se trouve qu'on a tous manipulé un appareil-photo et le zoom qui tourne, qu'on est habitué, en télévision, à ces alternances de l'éloignement et de la largeur du plan. Mais en littérature, c'est venu où, quand et comment ? S'en sert-on volontairement, comme on choisit pour son appareil photo japonais de visser un trente-cinq, un cinquante ou un téléobjectif ? Je pourrais faire exprès de ne pas répondre. On pourrait se contenter d'observer que Balzac est souvent en cinquante, et que de Balzac à Flaubert on passe du cinquante au trente-cinq, on reparcourt de mêmes objets réels, le repas chez la courtisane dans *L'éducation sentimentale*, l'instant tragique comme l'opération du pied-bot dans *Madame Bovary*, avec une largeur de focale un peu plus courte, un peu plus précise [...] en l'occurrence c'est les *Illuminations* de Rimbaud qui sont l'introduction de ces ruptures de largeur de champ dans une continuité de prose.⁴

Il s'agit de considérer les nouvelles habitudes de perception, les nouvelles qualités esthétiques induites par l'omniprésence de l'informatique. Cette omniprésence ne va pas sans générer une profonde inquiétude. Déjà devant la prolifération des machines de vision, Christine Buci-Glucksmann se demandait si la folie du voir qui s'emparait des hommes et l'« l'obsession de la transparence généralisée » n'allait pas être accompagnées d'un mouvement de cécité.⁵ Cette inquiétude est toujours de mise à l'heure où les modes de saisies du réel se sont démultipliés et tendent à faire reculer les limites du monde connu. Les usages qui sont faits de la technique contribuent à mettre le monde à portée de main, celui-ci est maintenu dans une proximité permanente. Si les objets techniques informatiques sont nouveaux, les questions qu'ils soulèvent, elles, impliquent des attendus conceptuels plus anciens. Huyghe propose notamment de se rapporter aux textes de Platon pour penser les enjeux de ces opérations de rapprochement dont procèdent ces nouvelles techniques. Pour Platon, « une humanité heureuse est une humanité qui sait rapporter le proche

4. François BON, *Exercice de la littérature*, Publie.net, 2008, p. 112.

5. Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

au lointain, ou penser l'un (le proche) en tenant compte de l'autre (le lointain) ». De là, il en déduit qu' « une humanité malheureuse est à l'inverse une humanité qui, ne discernant pas le proche et le lointain, vit dans la proximité permanente (elle ne fait pas de différence)⁶ ». La formule de Protagoras « l'homme rapportant le monde à ses yeux, se met dans la position d'être la mesure de toute chose⁷ » – formule que Socrate et Platon ont toujours combattue – exprime bien cette façon de chercher cette proximité permanente. Huyghe, après Platon, insiste sur l'importance qu'il convient d'accorder au lointain. Le sens du lointain, dit-il, est une condition d'existence absolue. Le lointain « n'est pas une donnée spontanée, c'est un fait de culture⁸ » qu'il nous appartient d'entretenir par des actes particuliers. Une manière de maintenir le sens du lointain est une certaine épreuve du corps. L'expérience esthétique que Huyghe définit comme une « épreuve perceptive », une « mise en jeu du corps » permettrait à l'homme de faire l'épreuve des distances.

Il ne s'agit pas ici de renoncer à considérer toutes ces données du monde physique qui nous parviennent par le biais des objets techniques informatiques, ni de fermer les yeux devant les couches informationnelles dont s'entourent les objets équipés de capteurs ou de puces, mais de chercher à maintenir entre nous et ces choses une distance, de considérer les couches informationnelles et de les articuler à leur part irréductible, qui ne peut se trouver dans aucune donnée numérique, et qui serait susceptible de se manifester dans certaines entreprises poétiques. Il s'agirait, dans cette articulation, de faire valoir la distance qu'il y a entre la présence des choses et les données qui en sont extraites. Que faire face à l'éparpillement des données dont nous disposons maintenant en masse ? Cette question a une dimension méthodologique. La profusion de données dont nous disposons aujourd'hui sur les choses résulte de procédés techniquement nouveaux mais, question peut être posée de savoir si les manières de faire face à cette profusion sont elles conceptuellement nouvelles. Ce sera en filigrane l'interrogation de ce chapitre.

Dans les champs scientifiques, les saisies fragmentaires du réel sont synthétisées et liées à des opérations rhétoriques en vue de faire émer-

6. Pierre-Damien HUYGHE, « Le sol d'Icare », in : *Les enjeux du virtuel*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 19.

7. *Ibid.*, p. 21.

8. *Ibid.*, p. 20.

ger du savoir, ces démarches sont guidées par la finalité de produire un sens explicite du monde. Dans le chapitre 2, nous nous sommes penchés sur des outils de gestion de données élaborés dans le champ des sciences de l'information pour rendre appréhendable et appréciable une masse d'informations éparses. Brutes au départ, les données recueillies par les appareils sont difficilement appréhendables. Pour pallier cette difficulté, des outils de gestion et de visualisation sont développés pour en faciliter la préhension. La carte apparaît notamment comme l'outil de prédilection dans les procédures de visualisation. Celles-ci sont traitées et calculées par des programmes qui vont directement les traduire dans des représentations graphiques. Sur le réseau, les cartes se multiplient, elles ne se réfèrent désormais plus seulement à un espace ou à un territoire. Tout ce qui est susceptible d'être quantifiable donne lieux à des cartes. On peut légitimement se demander si ces initiatives ne s'accompagnent pas d'une dévaluation de l'expérience sensible au profit d'une valorisation de connaissances construites, basée sur des synthèses de données.

Il s'agira ici de se demander en quoi l'art est concerné par cette situation d'éparpillement des données. Pour ce faire, on reprendra la distinction que Huyghe a fait valoir entre « deux directions de travail, deux sortes de fabrique, deux manières de faire jouer la parution⁹ » : l'une se place dans le sens de la « figure » et peut, dans la pensée du philosophe, être associée à la perspective, l'autre s'élabore dans le sens de « l'aperçu », notion qui elle peut être associée à celle d'aspect. Ces directions peuvent être traduites de la manière suivante : il y a une façon de faire face à l'éparpillement des données qui consiste à produire des représentations synthétiques, à ordonner les données et à les agencer de sorte à leur faire dire quelque chose. Dans ces cas de *figure*, le processus artistique est pensé peu ou prou comme un processus d'énonciation. Cette première façon de faire n'est en soi pas très éloigné des modes de traitement majeurs des données. Une autre façon de faire consistera à s'attacher à rendre sensible la manière même dont ces données nous parviennent (éparpillées, hétérogènes, incommensurables les unes aux autres), à porter attention à leur fait même et à les faire passer dans le registre de l'aperçu.

Dans un premier temps, nous aborderons cette façon de répondre à l'éparpillement des données par la production de représentations syn-

9. Pierre-Damien HUYGHE, *Eloge de l'aspect*, Paris, Ed. Mix, 2006, p. 66.

thétiques en examinant les propositions de Franck Leibovici dans son ouvrage *Documents poétiques*. Dans celui-ci, l'auteur entend mettre en place une alternative au mode de gestion des données en vigueur dans le champ des sciences de l'information. Le concept de document poétique est présenté comme une « technique d'engendrement de formes d'énonciation¹⁰ », un système de retraitement des savoirs qui permettrait de synthétiser des données pour donner une lisibilité à un problème public. Leibovici entreprend un travail à partir d'énoncés prélevés dans différents média, en vue de leur faire acquérir de nouvelles significations, il propose de travailler à des représentations synthétiques de ce qui se présente à nous de manière éparse et fragmentaire sur des supports variés d'informations. Pour cet auteur, dont la pensée s'inscrit dans le sillage de Bruno Latour, l'art doit être producteur de formes de savoir.

Dans un second temps, nous nous attacherons à produire une critique de ce type de pratique pour nous orienter par la suite vers une toute autre approche. Pourrions-nous être sensibles à ce bruissement des objets en nous abstenant de les assigner dans du langage ? Pourrions-nous être sensible à leur caractère fragmenté sans chercher à les agencer dans des représentations synthétiques ? C'est ce à quoi nous nous essayerons en cherchant des manières de faire détachées des instances discursives. Nous étudierons notamment les enjeux du détachement de certains peintres modernes à l'égard de la représentation.

Dans un troisième temps, nous avons envisagé de porter sur le monde fragmenté qui vient avec les objets techniques informatiques un regard étranger, mettant en œuvre le procédé d'étrangéisation théorisé par Viktor Chklovski.

Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé "d'étrangéisation" des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongée.¹¹

Il s'agit à travers cette méthode de procéder à un détour, le détour du devenir autre. Dans cette dynamique, nous nous sommes demandés comment des êtres sans langage, des êtres qui n'ont pas pour habitude de

10. Franck LEIBOVICI, *Des documents poétiques*, Al Dante, 2007, p. 25.

11. Victor CHKLOVSKI, *L'art comme procédé*, Ed. Allia, 2008, p. 23.

rapporter ce qu'ils voient et entendent à des énoncés discursifs, pourraient être sensibles au bruissement de ces objets. Pour réfléchir à cette question que nous laisserons volontairement ouverte, il fallait dans un premier temps s'approcher de cette façon d'être au monde si singulière. C'est à travers les écrits de Fernand Deligny, un instituteur et éducateur qui a vécu, plusieurs années durant, avec des enfants autistes (dont il dira, à plusieurs occasions, que ce sont des êtres sans langage), que nous nous sommes intéressés à une autre forme de présence au monde. Partageant avec ces enfants une « aire de séjour » commune, Deligny a été amené à mettre au point une série de petites tactiques et de petites façons de faire, non pas pour les comprendre mais pour voir ce qui pour eux pouvait faire repère. Soucieux de voir ce à quoi ces enfants sont sensibles, il a notamment entrepris de tracer quotidiennement leur trajet. C'est à cette pratique du tracé et au type de carte qui en découlent que nous accorderons une attention particulière. Il se pourrait qu'au terme de ce détour surgissent de nouvelles orientations autorisant des initiatives, des méthodes et des gestes d'ouverture au bruissement des objets. Cet angle d'approche ouvre une perception inédite pour penser des façons de faire face à l'éparpillement des données en se soustrayant à leur assignation dans du langage.

8.2 Mettre en forme des données, deux orientations possibles : de la figure à l'aperçu

8.2.1 L'approche de Frank Leibovici

8.2.1.1 Présentation du concept de document poétique

La réflexion à laquelle F. Leibovici se livre dans son ouvrage *Documents poétiques* est née du constat suivant : que ce soit en écoutant la radio ou en naviguant sur internet, une masse d'informations considérable nous parvient, produite de la modification du monde au jour le jour, une masse difficile à appréhender. L'auteur fait part de cette difficulté à saisir et à se saisir de ces informations reçues sur un mode éparé. D'après lui, nous aurions intérêt à mettre au point des dispositifs pour organiser ces éléments, pour les lier les uns aux autres afin d'en fabriquer une représentation – ceci afin d'éclairer et de rendre lisible des informa-

tions qui nous parviennent de part et d'autre et dont une vue d'ensemble tend à manquer. Leibovici part du principe que l'art et la poésie, comme la science, sont susceptibles de produire des formes de savoir, un savoir qu'il distingue toutefois du savoir scientifique. Il élabore le concept de document poétique pour désigner un dispositif de production de savoir qui pourrait être mis en œuvre aussi bien par des artistes, des juristes et des scientifiques et qui aurait pour fonction de fournir la représentation d'un problème public en rassemblant sur un même support une quantité d'informations ordinairement dispersées. Ce dispositif de production de savoir n'aurait pas, selon l'auteur, à se soumettre à un quelconque critère de vérité, il n'est ni vrai, ni faux, il fabrique une image.¹² Le document poétique serait une alternative au mode de traitement des données réalisé par les outils de gestion développés dans le champ des sciences de l'information. Leibovici le définit comme un artefact élaboré pour répondre à un besoin d'information d'une autre qualité. Pour lui, il répondrait à la nécessité de se « doter de nouveaux appareils conceptuels et perceptuels » à travers l'élaboration de nouveaux outils de description, de nouvelles manières de saisir.

Le document poétique se donne pour tâche d'inventer de nouvelles formes, de nouveaux formats, lorsque les outils à disposition se révèlent inadéquats à une saisie quotidienne du monde.¹³

Cet artefact aurait non seulement pour fonction de fournir une représentation d'un problème public ou d'un fait historique, mais aussi de rendre visibles d'autres aspects de l'évènement, en offrant au lecteur une approche sensible et renouvelée de celui-ci. Il y parviendrait en mettant en œuvre des « techniques d'engendrement de formes d'énonciation » et « un système de retraitement de savoir ». La carte apparaît comme un des instruments privilégiés pour réaliser cette synthèse de données véhiculées par les supports variés de l'information. En atteste le travail de Mark Lombardi, un des artistes du corpus sur lequel s'appuie Leibovici, corpus qui réunit un ensemble de pratiques susceptibles d'appartenir à la catégorie conceptuelle du document poétique. *Narrative structure* est le nom que Mark Lombardi a donné à une série de dessins diagrammatiques qui mettent en scène des scandales politico-financier ou militaro-économique.

12. LEBOVICI, *Des documents poétiques*, op. cit., p. 44-45.

13. *Ibid.*, p. 25.

L'artiste a prélevé des blocs de textes, de coupures de presse ou de livres journalistiques, qu'il reporte sur des fiches cartonnées classées dans un ordre thématique. Il entreprend ensuite de rassembler toutes ces informations en les distribuant dans une configuration graphique. Ses dessins articulent des noms de personnages publics ou semi-publics à des lignes permettant de les relier entre eux, dessinant ainsi une suite de réseaux complexes dont l'ensemble forme un micro monde appelé généralement une « affaire ». Le dessin propose une synthèse de ces affaires qui se sont déroulé sur plusieurs années, les lignes transversales au dessin signifient le défilement des années.

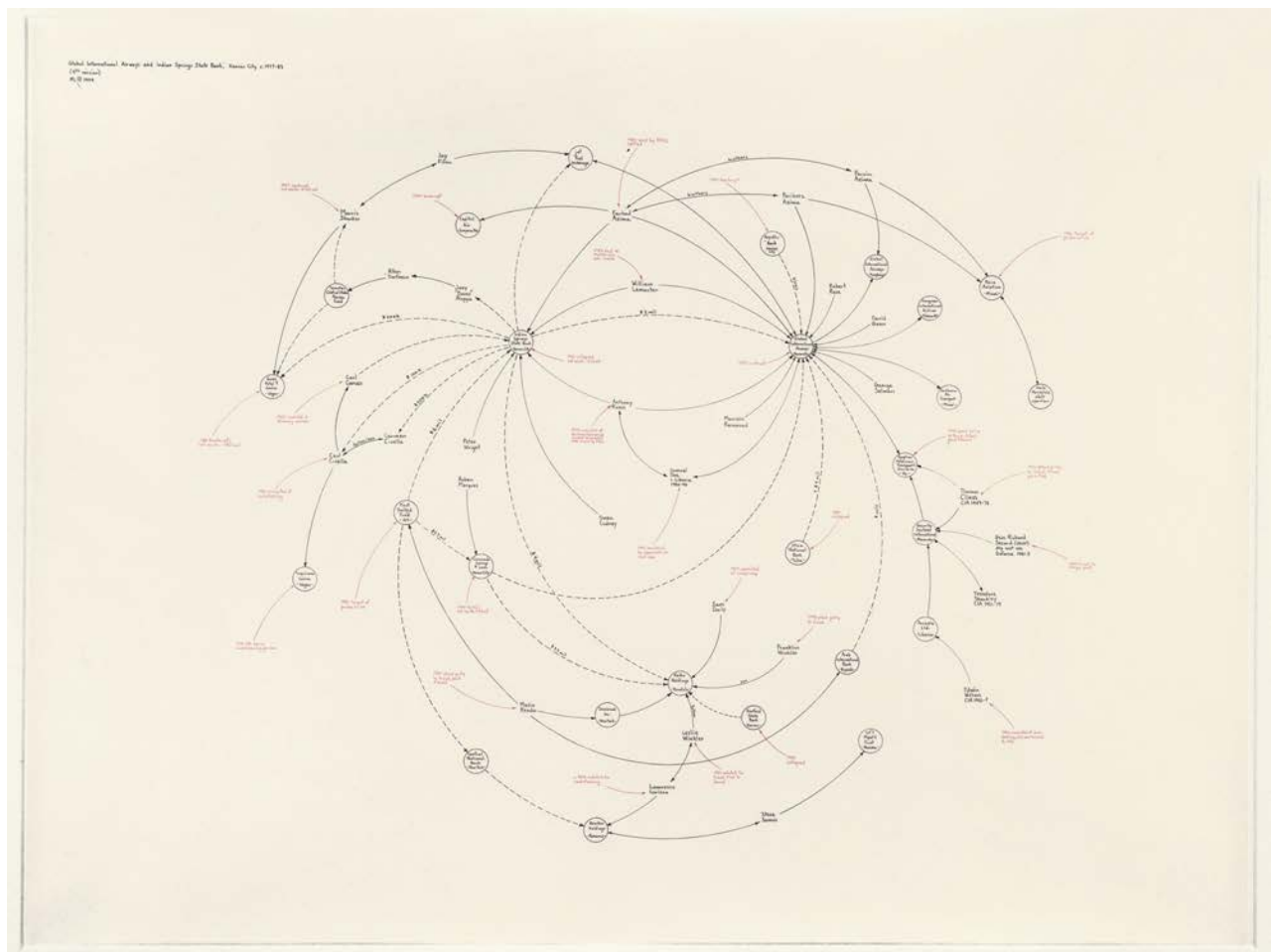


FIGURE 8.1 – Mark LOMBARDI, Global International Airways and Indian Springs State Bank, Kansas City, c.1977-1983 (4th version), 1989

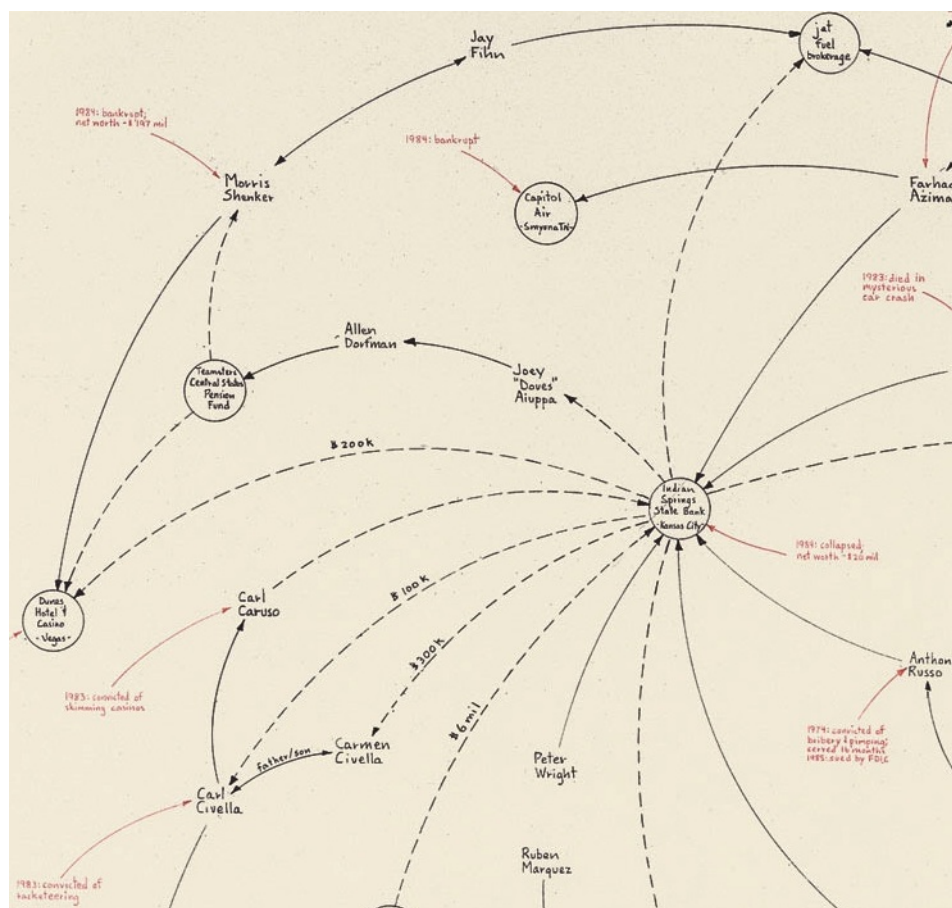


FIGURE 8.2 – Mark LOMBARDI, Global International Airways and Indian Springs State Bank, Kansas City, c.1977-1983 (4th version), 1989, détail

Leibovici remarque que les cartes de Lombardi ne se regardent pas seulement, elles se lisent « à la façon d'un dessin ou d'une peinture, l'œil du spectateur peut commencer sa lecture où il le désire, l'important étant que l'œil parcourt finalement l'intégralité de la structure, il n'y a plus à proprement parler, de début, de fin ou de milieu de récit¹⁴ ». De l'observation de ce type de pratique, Leibovici dégage les propriétés du document poétique :

- Il produit un effet de désinvisibilisation d'un problème public ;
- Il peut être reconnaissable et traitable comme objet possible de diverses formes de discours ;
- Il est incorporé aux formats médiatique véhiculé sur des support variés de l'information ;

14. Ibid., p. 40.

- Son mode d'énonciation peut passer d'un régime particulier à un régime collectif indéfini.¹⁵

Ce type de document implique toute une chaîne d'opérations. La première opération consiste à prélever un matériau existant pour en faire un « énoncé flottant ». Le matériel provient toujours de « formations discursives », il est composé de différents types d'énoncés médiatiques. Ainsi constituées en énoncés flottants, ces formations discursives deviennent facilement généralisables et transposables.

Le document poétique a comme propriété d'être immédiatement décontextualisant : chaque phrase tirée d'un discours ou d'un livre, chaque image photographiée lors de tel événement ou tirée de tel film, acquiert, par le simple fait d'être répétée au sein d'un document poétique, le statut d'énoncé, c'est à dire d'objet flottant en attente d'une recontextualisation [...].¹⁶

La deuxième opération consiste à procéder à ce que Leibovici appelle une redescription. Il s'agit alors de reformuler les termes d'un problème, de « figurer les termes en problèmes ». Le processus de redescription est décrit comme une re-constitution, une re-conception et non une simple duplication¹⁷. La troisième opération consiste à ré-agencer ce qui a été prélevé et reformulé, en vue de proposer une reconfiguration. L'échantillon de texte se trouve implémenté dans un autre contexte. Cette opération participe d'une resémantisation des énoncés initiaux. Extrait de leur contexte et implémenté dans un autre contexte, les énoncés acquièrent un autre sens. Ce procédé, Leibovici l'inscrit dans la filiation du geste duchampien :

Ce passage d'un contexte à l'autre, d'un monde à l'autre, qu'on pourrait désigner par le terme d'implémentation, n'est en rien anodin . L'implémentation est l'activation d'une fonction d'un objet dans un cadre de référence spécifiant et déterminant. Ce procédé fait ainsi comme « passer » un objet – ou un énoncé – de notre monde quotidien vers le monde de l'art ». L'exemple type est le

15. *Ibid.*, p. 11.

16. *Ibid.*, p. 69.

17. La nature de cette opération marque l'écart qui se creuse entre la pratique du document poétique telle qu'elle est conceptualisée par Leibovici et l'entreprise des dépôts de Denis Roche. Si Roche procédait aussi à un prélèvement de texte, il se gardait de faire subir à ces prélèvements la moindre modification, la moindre reformulation. Cette différence, pourtant majeure, Leibovici ne semble pas en tenir compte puisque pour lui, la pratique de Roche s'inscrirait au registre des documents poétiques, cf. *ibid.*, p. 9.

ready-made de Duchamp, objet manufacturé dénué de toute essence artistique faisant échec à toute tentative d'esthétisation [...] qui par sa seule transplantation ou activation dans le monde de l'art se voit chargé de significations dont il était dépourvu lors de sa fabrication. La justification du geste n'est plus à chercher ni dans l'objet ni dans une éventuelle essence artistique de celui-là, mais dans la portée du geste et dans les répercussions qui s'en suivent.¹⁸

Les représentations obtenues suite à la mise en œuvre de ces différentes opérations « transpose les formes de l'apparence d'un événement, constituées par les langages institutionnels ou médiatiques ordinaires, dans un autre vocabulaire ou mode de représentation, soumis à d'autres critères de compréhension et d'appréciation¹⁹ ».

8.2.2 Critique de l'articulation de l'art aux processus rhétoriques : tendance classique de l'art

8.2.2.1 Assigner à l'art la tâche de produire un sens explicite du monde

Les propositions de Franck Leibovici participent d'une tendance qui consiste à assigner à l'art la tâche de produire un sens explicite du monde, tendance qui conduirait à faire des processus scientifiques et des processus artistiques des processus rhétoriques. Considérer que les processus artistiques comme les processus scientifiques relèvent de processus rhétoriques reviendrait, d'une certaine manière, à nier le propre de l'activité artistique. Pour soutenir cette position, on s'attachera à relever les spécificités de l'activité artistique. On l'a vu précédemment avec Pierre-Damien Huyghe, l'art peut procéder d'un faire, du fait de produire une fabrication spécifique. À partir de cette fabrication spécifique un jugement esthétique est possible, mais la manière dont le sujet vient relever dans des mots l'expérience esthétique de l'objet ou de la fabrication spécifique est différente de la manière dont on articule, dans le champ scientifique, un discours aux choses. Dans la sphère scientifique, on articule du langage aux choses, on les nomme, on assigne ce qu'on voit, ce dont on fait l'expérience, à des catégories de langage. Cette opération discursive (l'énoncé scientifique) a la charge de produire une connaissance. Tandis que face à une production spécifique relevant de l'art, à l'occasion de l'expérience

18. *Ibid.*, p. 69.

19. *Ibid.*, p. 15.

sensible de cet objet, la manière d'associer des mots à notre expérience peut ne pas être totalement rapportée à du langage. Dans ce cas, l'objet ne peut pas être assigné à des catégories et c'est la faculté même du sujet à assigner ce qu'il voit, ce dont il fait l'expérience, qui est mis en déroute.²⁰ Voilà une manière de considérer la spécificité du champ artistique et du champ scientifique. On a montré en quoi l'art peut ne pas relever de processus rhétoriques. Penser dans le sens inverse (ce qui est tout à fait possible), c'est nier la part d'incertitude qui existe entre l'expérience sensible d'un objet et les mots qu'on parvient à engrener à cette expérience. L'art, contrairement à la science, est intéressé par des productions qui ne sont pas synthétisables dans une forme de connaissance²¹. De plus, dans l'activité scientifique et dans l'activité poétique, il en va de deux manières différentes d'articuler des mots aux choses, deux champs de langage distincts qui peuvent être reliés mais ne peuvent (ne doivent ?) pas être mêlés, sous peine de semer la confusion dans les esprits.

8.2.2.2 Des champs de langage distincts

Pour montrer en quoi cet écart gagnerait à être maintenu, nous nous intéressons ici à la réflexion qu'a conduite Giorgio Agamben sur les différents champs du langage. Cette thème est au coeur de la réflexion du philosophe italien²². Elle a également été abordée à l'occasion d'une conférence prononcée à Paris intitulée : « La littérature, à quelle fin ?²³ ». C'est à partir des propos tenus à l'occasion de cette conférence que nous entreprenons ici de retracer cette réflexion dans ses grandes lignes.

Pour élaborer cette pensée du langage, Agamben s'appuie sur l'hypothèse suivante : il y a dans la culture occidentale trois ontologies du langage distinctes. La première ontologie s'exprime à l'indicatif, elle correspond au discours apophantique, elle régit les domaines de la science et de la philosophie . Dans ces domaines, ce qui est visé, c'est une adéqua-

20. Pierre-Damien HUYGHE, « L'art de l'espace ordinaire », in : *[plastik]* (2001, n°1), p. 83.

21. Pierre-Damien HUYGHE, « Principe d'incertitude », in : *[plastik]* (2003, n°3), p. 118.

22. Voir notamment Giorgio AGAMBEN, *Le sacrement du langage : archéologie du serment*, Paris, J. Vrin, 2009

23. Giorgio AGAMBEN et Martin RUEFF, *La littérature, à quelle fin ?*, auditorium du Petit Palais, conférence prononcée le 9 avril 2011, enregistrement et retranscription par nos soins.

tion entre ce qu'on dit et la chose que l'on désigne. La deuxième ontologie, qui s'énonce à l'impératif, correspond au commandement. Elle régit les domaines du droit, de la magie et de la religion. La troisième ontologie ne relève ni de l'adéquation entre le discours et le monde, ni du commandement et correspond au champ poétique du langage. C'est un discours qui n'est ni vrai ni faux, mais qui peut avoir sa vérité propre. De cette réflexion, il ressort que la manière dont le langage touche aux choses dans l'entreprise poétique est différente de la manière dont le langage touche aux choses dans le champ scientifique. L'énoncé scientifique assigne aux choses une catégorie, lui appliquant une formule qui la rendrait signifiante une fois pour toute, il la met en sevrage. Il vise à dire l'intégralité de la manifestation de l'objet avec des mots qui en signifient des aspects, la divisent et lui substituent une chaîne de prédicats. Pour l'écrivain, l'objet est toujours au-delà de tous les attributs²⁴ qui prétendent l'exprimer. Le poète, l'écrivain, se tient entre les mots et les choses et cet entre-deux est gouverné par un principe d'incertitude. Il y a une distance entre la présence de la chose et le mot qu'on pourrait lui associer. Il s'agirait de faire valoir cette distance. Pour décrire la manière dont le poète touche aux choses, Jean-Christophe Bailly propose de penser le langage comme une sonde. L'écrivain, le poète enverrait une sonde pour toucher les choses à distance.

Si jamais le langage touche aux choses, ce n'est pas comme une main, mais comme une sonde. Le mot exacte résonne comme le toucher d'un fond lointain, la plupart des mots ne touchent pas leur fond. Phraser, c'est sonder le fond, penser, c'est chercher à atteindre le fond de sa pensée. Envoyés au loin, les mots, s'ils touchent, se transforment en repères. Une phrase n'est qu'une suite de repères, un repérage.²⁵

Il s'agira pour nous d'avérer cette part d'incertitude entre la chose telle qu'elle nous paraît et la manière dont on pourrait la relever dans le langage. Une incertitude qui demeure malgré toutes les données dont on dispose aujourd'hui sur les choses qui nous environnent. Bien qu'une

24. A propos de Francis Ponge, Henri Maldiney : « Francis Ponge est en quête de la qualité différentielle du bois de pins, qu'il somme de livrer son nom. Mais il échoue, parce que le bois de pins est toujours au-delà de tous les attributs [...] qui prétendent l'exprimer » in Henri MALDINEY, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre marine, 1993, p. 59

25. Jean-Christophe BAILLY, *Le propre du langage, voyages au pays des noms communs*, Paris, Ed. du Seuil, 1997, p. 118.

quantité importante d'informations nous parvienne chaque jour, ce n'est pas parce que nous détenons d'innombrables données sur les objets et que nous pouvons anticiper certains de leurs mouvements ou de leur changement d'état, que nous serions plus à même d'en approcher leurs qualités intrinsèques. Contrairement à Leibovici, nous posons qu'il n'appartient pas à l'art de tirer des données une connaissance ou une signification. On pourrait plutôt s'attacher à les considérer telles qu'elles sont. L'entreprise des *Dépôts de savoir et de technique* a été conduite dans ce sens. Pour Denis Roche, il s'agissait justement de manifester le caractère divers de ces écritures variées et de leur donner un aspect. Tandis que dans l'entreprise de Leibovici, la diversité des fragments prélevés est annulée par le système de retraitement de savoir, de re-conceptualisation des énoncés. Roche présentait ces dépôts d'écriture, en les faisant venir sur les pages sans les modifier. La pratique de Leibovici quant à elle, s'inscrit du côté de la re-présentation.

8.2.3 Synthétiser pour maîtriser ou accepter que quelque chose nous échappe

8.2.3.1 Cartes et tableaux en perspective

L'une des manières de faire face à l'éparpillement des données et à la somme d'informations qui nous parvient chaque jour serait, d'après Leibovici, de rassembler sur un même plan ce qui se trouve séparé dans le temps et dans l'espace. Cette opération de synthèse permettrait d'obtenir une vue d'ensemble, d'offrir un point de vue surplombant sur les choses et témoignerait d'une volonté de maîtrise du sujet sur les données. Cette manière de faire en cherchant à produire une vue synthétique est, de nos jours, largement répandue. Cette tendance se manifeste à travers la multiplication des cartes et le recours à des pratiques de *mapping* de données. La carte est aujourd'hui un mode de visualisation privilégié pour rendre appréhendable un problème complexe. Cette tendance, nous montrerons qu'elle partage des similitudes avec la perspective, une technique de représentation qui a dominé les productions picturales classiques.

L'enseignement classique de la peinture est fondé sur la perspective – c'est-à-dire que le peintre, en présence d'un paysage par exemple, décidait de ne reporter sur sa toile qu'une représentation toute conventionnelle de ce qu'il voit. Il voit l'arbre près de

lui, puis il fixe son regard plus loin, sur la route, puis enfin il le porte à l'horizon et, selon le point qu'il fixe, les dimensions apparentes des autres objets sont chaque fois modifiées. Sur sa toile, il s'arrangera pour ne faire figurer qu'un compromis entre ces diverses visions, il s'efforcera de trouver un commun dénominateur à toutes ces perceptions en attribuant à chaque objet non pas la taille et les couleurs et l'aspect qu'il présente quand le peintre le fixe, mais une taille et un aspect conventionnels, [...] Les paysages ainsi peints ont donc l'aspect paisible, décent, respectueux qui leur vient de ce qu'ils sont dominés par un regard fixé à l'infini. Ils sont à distance, le spectateur n'est pas compris avec eux, ils sont de bonne compagnie, et le regard glisse avec aisance sur un paysage sans aspérités qui n'oppose rien à son aisance souveraine²⁶.

La perspective a vocation à « produire un espace dans lequel le visuel serait lui-même significatif²⁷ ». La peinture en perspective figure « non pas un monde, mais une scène, un lieu où les choses qui se présentent sont les objets d'une intention²⁸ ». Selon cette conception classique de l'art, la peinture est liée à l'art des orateurs, à la rhétorique et serait vouée à produire l'équivalent d'énoncés dans des figures visuelles.²⁹ Cette conception se retrouve dans les propos de Roger de Piles, théoricien de la peinture et conseiller du roi de France au XVIIe siècle, qui cherchait promouvoir la peinture en tant qu'art des figures, au même titre que la poésie. Huyghe rappelle que la figure, à cette époque, est une notion centrale de la rhétorique.³⁰

8.2.3.2 Pour un art détaché des modes de la discursivité

Ainsi obligé de se débrouiller avec les sollicitations de la rhétorique, les arts risqueraient de perdre leur particulière sensibilité. Pour Huyghe, c'est le traité de G. E. Lessing, rédigé en 1766 intitulé *Le Laocoon* qui vient introduire les prémisses de la modernité artistique. Dans son traité, Lessing remet en cause le principe d'équivalence entre le visible et le dicible exprimé dans la formule *ut pictura poesis*. Il tend à montrer qu'il y a

26. « Exploration du monde perçu : l'espace » in Maurice MERLEAU-PONTY, *Causeries*, 1948, Paris, Ed. du Seuil, 2002

27. Pierre-Damien HUYGHE, « Le plan d'un reflet », in : *Correspondances* (1996, n°7), p. 99.

28. *Ibid.*, p. 99.

29. Pierre-Damien HUYGHE, « Peindre comme un appareil », in : *Nouvelle Revue d'Esthétique* (2011, n°7), p. 67.

30. Pierre-Damien HUYGHE, *La couleur sans éloquence : à propos des œuvres récentes d'André-Pierre Arnal*, Éd. Encre & lumière, 2003, p. 9.

du dicible qui ne relève pas du montrable et du montrable qui ne pourrait être relevé dans un dire. Il montre que la peinture ne correspond pas à la structure d'un dire. Pour Lessing, « la peinture s'exprime dans son mode propre : forme et couleur assemblées, donc les corps dans l'espace. Aussi le but de l'art doit être conforme au caractère des signes ³¹ »

Beaucoup de peintres modernes ont refusé de se plier à la loi de la perspective géométrique. Pour eux, cette technique de représentation ne rend pas compte de la manière dont « le monde se présente à nous dans le contact avec lui que nous donne la perception ³². » Cézanne par exemple, a voulu ressaisir et rendre la naissance même du paysage sous nos yeux. Il a voulu « rejoindre le style même de l'expérience perceptive » déclare Merleau-Ponty. Selon ce dernier, en regardant tel ou tel tableau de Cézanne, on a le sentiment

d'un monde où jamais deux objets ne sont vus simultanément, où, entre les parties de l'espace, s'interpose toujours la durée nécessaire pour porter notre regard de l'une à l'autre, où l'être donc n'est pas donné, mais apparaît ou transparaît à travers le temps. ³³

Selon des modalités propres à chacun, les peintres modernes ont ainsi remis en cause la notion de représentation. Ils se sont affranchis de la référence mimétique à l'objet et au monde extérieur. Ces peintres ont lutté contre une conception de la peinture dont la « signification serait toute hors du tableau ». Dans le moderne, le sensible tend à se distinguer de la discursivité.

Dans [l'expérience des modernes], l'œuvre perd en qualité idéologique. Le moderne démarque davantage le visible (registre de l'*idein* selon l'étymologie) du discursif (registre du *logos*). L'intérêt de cette démarcation [...] est, en diminuant l'agilité fonctionnelle et messagère de la conscience, de faire émerger comme telle, au niveau radical de la perception, la question de ce qui nous arrive dans le monde et de ce que nous y faisons ³⁴.

D'après Merleau-Ponty, Georges Braque disait que « la peinture ne cherchait pas à reconstituer un fait anecdotique, mais à constituer un fait

31. Jolanta BIALOSTOCKA, « Introduction au Laocoon », in : Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990, p. 29

32. « Exploration du monde perçu : l'espace » in MERLEAU-PONTY, *Causeries*, 1948, op. cit.

33. Ibid.

34. HUYGHE, « L'art de l'espace ordinaire », op. cit., p. 83.

pictural. La peinture serait, non pas imitation du monde, mais un monde pour soi³⁵ ». Encore à propos de la peinture de Cézanne, le philosophe remarque que le peintre « engendre le contour et la forme des objets [...] par l'arrangement des couleurs³⁶ ». Dans la littérature aussi ce détachement à l'égard de la représentation se manifeste. Quand Francis Ponge écrit un texte sur la pomme, il précise qu'il ne s'agit pas pour lui de représenter la pomme mais de faire un texte « qui aura autant de réalité qu'une pomme³⁷ ». Cette conception moderne de l'art attire l'attention sur le fait pictural ou sur le fait du texte.

Dans sa pensée de l'art, Huyghe distingue l'entreprise des classiques de celle des modernes notamment de la manière suivante : l'entreprise des modernes est dépourvue d'élaboration de représentation ou de figuration du monde. De ce monde, elle n'offre qu'un aperçu.

C'est dans cette substitution de l'aperçu à la figure, substitution à chaque fois contrainte par les attendus de l'époque où elle se produit (...), c'est là donc, que je place pour ma part, la raison de la modernité.³⁸

Selon le philosophe, dans cet aperçu s'éveille une conscience de ce qu'il y a comme puissance technique à l'œuvre dans le monde. Les peintres modernes ont travaillé à faire venir à la parution la manière particulière dont les choses du monde extérieur se présentent à nous dans la perception. Aujourd'hui, la manière dont on fait majoritairement face à la dissémination des données sur les réseaux informatiques semble relever de la tendance classique de l'art. Dans les modes de visualisation de données qui se répandent, le réel, le brut du fait technique, ne se laisse pas apercevoir. N'y aurait-il pas une autre manière de considérer le fait de ces données et de les faire passer à l'aperçu, une manière d'éveiller la conscience à toutes ces menues saisies du réel qui s'opèrent maintenant de manière quasi continue ? Il s'agirait d'entreprendre de faire émerger au niveau radical de perception une donnée telle qu'elle a été saisie, afin d'ouvrir la conscience aux opérateurs qui façonnent le mode. On pourrait par exemple envisager de suspendre toutes les opérations de liaisons

35. « L'art et le monde perçu in MERLEAU-PONTY, *Causeuses*, 1948, op. cit.

36. « Exploration du monde perçu : l'espace » in *ibid.*

37. « My creativ method » in Francis PONGE, « Méthodes », in : *Oeuvres complètes.1*, Paris, Gallimard, 1989, p. 678

38. Pierre-Damien HUYGHE, *Modernes sans modernité, éloge des mondes sans style*, Fins de la philosophie, Nouvelles éd. Lignes, 2009, p. 23.

dans lesquelles elles sont prises et qui tendent à les rendre signifiantes pour endurer leur éparpillement, leur prolifération, leur dispersion, leur caractère hétérogène et incommensurable.

8.3 Tracer pour apercevoir

8.3.1 Le détour par le devenir autre

Il s'agit maintenant, pour penser d'autres manières de saisir les données et plus particulièrement les traces qui s'échappent à l'occasion de nos opérations sur les supports numériques, d'adopter un angle d'approche tout à fait différent. Nous avons évoqué précédemment le fait qu'une part de notre expérience de la prolifération des données est susceptible de ne pas pouvoir être relevé dans du langage. Comment dès lors notre manière d'être affecté par ces objets peut-elle se manifester ? Comment peut-on faire passer à l'aperçu une sensibilité qui ne parviendrait pas à être relevée dans un mode de la discursivité ? Pour travailler ces questions nous entamerons ici un détour au cours duquel nous mettrons en œuvre un principe méthodique évoqué par le théoricien de la littérature et écrivain russe Victor Chklovski, un principe que l'on rencontre dans la littérature et que des écrivains comme Tolstoï appliquaient : le principe d'étrangéisation.

Tolstoï utilisait sans cesse la méthode d'étrangéisation : dans un cas (*Kholstomer*), le récit est mené du point de vue d'un cheval, et les objets sont étrangéisés par la perception prêtée au cheval, et non par la nôtre³⁹.

Ce principe méthodique n'est pas très éloigné de ce mouvement de la pensée qu'a décrit Gilles Deleuze, qui conduit l'autochtone à devenir étranger à lui-même, à sa propre nation, à sa propre langue.⁴⁰ Ce mouvement consiste plus généralement en un « devenir-autre », un « devenir-étranger » et conduit à évacuer la souveraineté du sujet. C'est dans cette perspective que nous avons envisagé la manière dont l'Autre, celui qui a un mode d'être différent, et plus particulièrement un autre, un être en vacance du langage, peut être affecté par les objets qui l'entourent. Nous cherchons à observer comment cette sensibilité se manifeste

39. CHKLOVSKI, *L'art comme procédé*, op. cit., p. 26.

40. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2005.

quand elle ne peut être relevée dans du langage. C'est ce à quoi s'est intéressé Fernand Deligny. Il a remarqué que la manière dont les enfants autistes peuvent être affectés par quelque chose se manifeste dans leurs déplacements, leurs petits gestes, leurs manières de passer et de repasser autour de certains objets. En l'absence de langage, ces enfants ne peuvent exprimer ce qui les affecte et la manière dont cela les affecte. Deligny a donc mis en place une méthode pour voir ce qui fait repère pour eux et qui se manifeste par des gestes et des attitudes. Dans les lignes qui suivent nous allons nous intéresser aux différentes initiatives que Deligny a conduit avec ces enfants là, et plus particulièrement à la pratique de tracés qu'il développe parallèlement à ces initiatives. Pour bien saisir les enjeux d'une telle démarche, il nous a paru utile dans un premier temps de retracer la trajectoire de Deligny, car c'est progressivement que ces tentatives se mettent en place, par un patient et long travail des circonstances.

8.3.2 Fernand Deligny : démarche, approche et position

Fernand Deligny a souvent été présenté comme un éducateur spécialisé, réputé pour avoir sévèrement critiqué la prise en charge des psychotiques par les institutions (notamment les conditions de vie dans les asiles, l'enfermement, le confinement et l'isolement) et mis en place un certain nombre de tentatives pour éviter l'inhumanité de la réclusion, tentatives dont l'enjeu tenait à la mise en place de conditions qui permettaient de « laisser vivre » plutôt que de chercher à comprendre cet autre qu'est l'autiste. C'est au cours d'une de ces tentatives que sera développée une pratique de la cartographie, pratique qui consistera à tracer les déplacements des enfants autistes proches de l'errance et du vagabondage, pour voir apparaître ce qui peut bien faire repère pour ces enfants là. Notons que la pensée de Deligny a influencé différents penseurs de la seconde moitié du XXe siècle, comme Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ces derniers ont fait référence au travail entamé par Deligny auprès des enfants autistes à plusieurs reprises. Les traces tracées des autistes ont notamment servi d'appui à la pensée du rhizome de Deleuze.

Les cartes réalisées par Deligny, produits d'un art de faire plus que de pratiques artistiques, ont été exposées dans des centres d'art. Elles ont

d'abord été présentée en 1980 au Centre Georges Pompidou dans le cadre de l'exposition *Cartes et figures de la Terre*, consacrée aux cartes et aux formes de représentation du territoire, aux écritures du trajet, aux relevés d'espace et aux consignations des connaissances. Elles se retrouveront de nouveau sur les cimaises des musées trente ans plus tard, au Musée d'art moderne de Lille à l'occasion de l'exposition *Habiter poétiquement le monde* (2010-2011). La réédition de l'essentiel des écrits de l'éducateur dans un volume conséquent publié en 2007, ainsi que la sortie en dvd des films qu'il a contribué à réaliser, ont participé à faire connaître sa démarche. C'est en s'appuyant sur un vaste ensemble de documents rassemblés dans l'édition de ses œuvres réunissant des matériaux divers (articles, numéros, revues, cartes, correspondance, photographies, contes, etc.) que nous retracerons les grandes lignes de son parcours pour y situer ses différentes tentatives.

Pour commencer, il convient d'apporter quelque précisions et corrections au titre qu'on lui accorde. Contrairement à ce que l'on dit de lui, Deligny n'est pas un psychiatre, ni un éducateur spécialisé ; c'est un instituteur, qui a suivi des cours de philosophie et qui est entré, avant la seconde guerre mondiale, à l'asile psychiatrique d'Armentières, dans le Nord de la France, en tant qu'instituteur. Cette absence de titre ne l'empêchera pas déployer tout au long de sa vie une réflexion sur l'autisme, de manière non autorisée penseront ceux pour qui le titre prévaut sur le bien fondé de la tentative. C'est peut être également au nom de cette absence de titres que Deligny ne cherchera ni à éduquer, ni à soigner les enfants psychotiques qu'on lui confiera, mais à mettre en place un véritable travail des circonstances, auquel il donnera le nom de « tentative », et par lequel il veillera à repérer plutôt que comprendre, respecter l'énigme, susciter des circonstances. Deligny résiste à l'intention, la volonté de comprendre, car elle est synonyme pour lui d'assimiler et de « semblabliser ». Il défend une position critique plus générale à l'égard du langage, soutient le tacite, et la résistance du fait et de la chose à la compréhension. Alors qu'il était instituteur à Armentières, il est appelé à la guerre en août 1939. A son retour, il change de poste et devient « éducateur principal » des pensionnaires du pavillon 3 de l'hôpital d'Armentières, des adolescents expertisés « inéducables ». C'est à ce moment là que la première tentative éclot. Dans un entretien qu'il accorde à l'*Express Méditerranée*,

Deligny dira déjà que la relation qu'il entretenait avec ces adolescents ne passait pas essentiellement par la parole.

J'étais là. J'avais un bureau dans lequel je n'étais jamais. Je traînais. Je ne leur parlais guère. Je ne répondais pas aux questions, surtout lorsque je me sentais pris pour autre chose que ce que j'étais [...].⁴¹

Cette prise de distance correspond à une position à l'égard de ce langage qui institue. Arrêtons nous quelques instants sur le verbe « instituer ». D'après le dictionnaire historique de la langue française le verbe instituer découle du latin *instituire* « placer (en, dans) », « mettre sur pied, établir », d'où « fonder, ordonner, régler ». Le verbe est formé de *in* et de *statuere*, « établir de manière stable », qui donne le nom « institution » pour désigner l'ensemble des structures fondamentales organisées qui maintiennent un état social. Deligny se méfie d'un usage du langage qui institue et assigne à chacun une place, un lieu où se tenir, un traitement à suivre, et qui vise d'une certaine manière une maîtrise des individus, qui cherche à les rendre conformes à une structure pensée pour eux par des instances supérieures, à leur insu. C'est une méfiance à l'égard de ceux qui maîtrisent la langue et régissent l'existence de ceux pour qui la maîtrise du langage fait défaut.

Que le langage soit notre monde peut nous aveugler sur certains de ses effets qui ne sont ni des effets de vérité ni des effets de réalité mais des effets de maîtrise. D'où la nécessité de prendre ses distances pour percevoir la position de ce langage là : celui qui fonctionne à l'intérieur de toutes les forteresses les réunions de pavillon à l'hôpital, les A.G., dans les groupes politiques, l'animation et le discours éducatif, mais aussi la contestation dans l'école ou l'université⁴².

Dans son introduction à *Trace d'être et bâtisse d'ombre*, Sandra Alvarez de Toledo évoque les propos tenus par Marcel Gauchet dans son ouvrage consacré à la naissance de la psychanalyse, à l'égard de la tentative exemplaire menée par Deligny pour atteindre autrui en renonçant à toute intention de communiquer, en suspendant l'immédiate volonté

41. *Fernand Deligny : une vie en marge, 30 ans de dialogue avec des irrécupérables*, entretien paru dans l'*Express Méditerranée* autour de ses tentatives. Entretien non daté, URL : www.cip-idf.org/IMG/doc/deligny_une_vie-2.doc.

42. Joseph ISAAC, « L'innocent efficace », in : Fernand DELIGNY, *Oeuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007, p. 850

de comprendre, et en abandonnant l'agir et l'adresse en direction de l'autre⁴³.

8.3.2.1 Des êtres en vacance du langage

La tentative se situe en dehors du langage dans un travail des circonstances. En quoi consiste au juste ce travail des circonstances et des conditions ? Cela commence par la recherche d'un lieu à habiter. Au cours de son expérience à Armentières, Deligny permet à une petite centaine de « gamins », enfermés derrière des grilles dans des pavillons asilaires, de désertir vers d'autres pavillons dotés de fenêtres qui s'ouvriraient de l'intérieur. Il rompt ainsi l'isolement en donnant aux enfants la possibilité d'aller en ville. Ce travail des circonstances se poursuit par la mise en place d'un ensemble de gestes quotidiens, des moindres gestes. Deligny organise des ateliers, des séances de sport, des sorties. Il se débrouille pour que le fleuriste accepte de prêter son camion pour amener des enfants à une course, un cross à vingt kilomètres de là. Plutôt que d'entrer en communication avec eux et de chercher à leur faire acquérir des conduites sociales, il essaye de leur faire retrouver la sensation du geste dans l'agir improductif, « pour rien ». Il s'entoure de gardiens ainsi que d'anciens ouvriers ou artisans, il met à profit leur savoir-faire, leur résistance physique et leur disponibilité, les préférant aux éducateurs spécialisés disposant d'un savoir constitué, dont il se méfie. Avec l'aide des gardiens et de leur femmes, qui fournissaient des écheveaux de fil qu'elles récupéraient dans l'usine où elles travaillaient, il met en place des ateliers de confection de tapis. Une fois que l'ensemble des gestes s'est installé, il travaille à susciter de l'imprévu.

Je récupérais des morceaux de tube, ce qui restait d'une rampe d'apparat pour l'escalier qui menait aux bureaux de la direction. Ils étaient de tailles fort différents et j'en accrochais quelques uns dans le sous-sol où étaient les ateliers ; cognés, ces tubes vibraient et ces quelques sons devenaient un événement. Je crois que c'est là ce que je faisais de plus clair : tisser une espèce de trame avec tous les restes, tous les matériaux possibles.⁴⁴

Cette tentative prend fin en 1943 ; d'autres lui succéderont. A chaque

43. « Traces d'être et bâtisse d'ombre » in *ibid.*

44. *Fernand Deligny : une vie en marge, 30 ans de dialogue avec des irrécupérables*, op. cit.

fois, Deligny en fait l'objet d'un livre. Seule sera mentionnée, dans les lignes qui suivent, la tentative menée dans les Cévennes à partir de 1967 autour de Janmari et d'autres enfants autistes. En 1966, Janmari est présenté à Deligny par sa mère. Cet enfant avait été diagnostiqué par les psychiatres comme étant atteint d'autisme infantile précoce, incurable et invivable. Il présentait alors de nombreux symptômes.

Il se balançait sans cesse, tournait sur lui-même, s'accroupissait comme un jeune chien pour faire ses besoins, se frappait la tête dans le mur à la moindre contrariété, se jetait à plat ventre sur le sol et restait étendu, à se demander s'il respirait.⁴⁵

Avec Janmari apparaît la nécessité de quitter Paris pour un endroit sans murs. Deligny cherche un lieu, une aire de séjour pour respecter un mode d'être qui n'est pas le nôtre, dans lequel il pourrait séjourner avec Janmari et une vingtaine d'enfants autistes confiés par Maud Manonni, Françoise Dolto et Emilie Monnerot mais aussi par des institutions lointaines (situées à Antony et d'autres banlieues de Paris) et plus proches (Marseille, Centre St-Paul et Toulouse). Deligny dit n'avoir rien refusé afin de pouvoir constituer un réseau de travail accroché à des milieux divers. Il part s'installer dans le hameau de Graniers dans les Cévennes avec Any et Gisèle Durand, deux sœurs, filles du maçon rencontré dans les Cévennes lors d'une précédente tentative. Jacques Lin, un ancien technicien qui travaillait pour une usine en Suisse, les rejoint quelques mois plus tard. Encore une fois, les personnes qui accompagnent Deligny dans cette tentative ne sont pas des éducateurs. Deligny a voulu regrouper dans un espace commun ceux qui parlent et ceux qui ne parlent pas. Le groupe se répartit dans différentes aires de séjour éloignées d'une dizaine de kilomètres les unes des autres. Les aires de séjour s'installent là où elles peuvent, (Deligny s'aperçoit que contrairement aux apparences, les Cévennes sont fortement cadastrées, tout appartient à quelqu'un). Chaque enfant est accompagné d'un adulte, une présence proche.

Le terme « autiste » désigne l'attitude d'un être qui serait « renfermé sur soi-même ». Mais pour Deligny, être renfermé sur soi implique une certaine conscience de soi-même, or l'enfant autiste n'aurait conscience ni d'être ni d'avoir. Parmi ces enfants autistes, beaucoup sont mutiques. Une approche consisterait à dire que s'il ne parlent pas, c'est qu'il se taisent,

45. *Ibid.*

mais là encore le « se » supposerait une conscience d'être, accompagnée d'une volonté de ne pas parler. Pour Deligny, l'autiste est cet être en « vacance du langage⁴⁶ ». Pour communiquer la façon dont les choses se présentent à cet être, Deligny exercera un véritable travail sur la langue en faisant disparaître le mode subjectif, les pronoms et la voie réflexive. Il pose la question de cette manière : en l'absence de langage, en l'absence de conscience d'être, qu'est ce qui déclenche tel ou tel déplacement, tel ou tel geste ? Qu'est-ce qui les pousse à agir si cet agir n'est pas motivé par un objectif à atteindre, par une fin ? Pour tenter de répondre à ces questions, il cherchera à savoir ce qui fait repère pour ces enfants là. Or, ce qui fait repère échappe dans un premier temps aux êtres de langage que nous sommes. C'est pour parvenir à apercevoir ce qui fait repère que Deligny entreprendra de tracer les déplacements des enfants autistes.

La priorité de Deligny est de mettre en place une aire de séjour qui respecterait le mode d'être des enfants autistes. Et ces enfants ont besoin d'immuable, de réitéré, d'un « toujours pareil ». Dans ces espaces, la vie s'organise autour de gestes coutumiers et réitérés. Mettre la table et manger, préparer la cuisine, laver la vaisselle, etc. les adultes comme les enfants, prennent part à ce « coutumier ». Les enfants savent pétrir du pain, nettoyer ou faire la vaisselle. Comment leur a-t-on appris ? Ce savoir-faire leur a-t-il été transmis ? Selon Deligny, ce type de question serait inapproprié pour expliquer la manière dont leur viennent ces gestes. Janmari ne « fait » pas la vaisselle parce qu'il est propre, cela présupposerait une volonté de faire (avec un effet voulu) pour rendre propre. Dans le vocabulaire de Deligny il n'y a pas de faire chez ces enfants là, mais un agir, caractériser par un « pour rien », contraire à la nature du faire.

L'agir dépourvu d'intention l'emporte sur le faire où prédomine l'intention⁴⁷.

8.3.2.2 Savoir sans avoir appris

Jacques Lin, l'une des présences proches, tente de mettre des mots sur la manière dont le geste de faire la vaisselle pourrait venir :

46. Expression employée à plusieurs reprises, voir notamment Fernand DELIGNY, *Singulière ethnologie : nature et pouvoir et nature du pouvoir*, Paris, Hachette, 1980

47. « Les détours de l'agir » in idem, *Oeuvres, op. cit.*, p. 1250

Tout au long de la journée la vaisselle se trouve dans le buffet, quand on la sort au moment du repas, elle est dérangée, elle n'est plus à sa place habituelle, sur l'étagère, dans le buffet. Si les habitudes avaient été autres, si la vaisselle était constamment sortie, Janmari n'aurait pas été dérangé, mais comme il en va autrement, Janmari n'a de cesse de retrouver leur place à ces objets dérangés, parce qu'il a un besoin impérieux d'immuable ⁴⁸.

Il y a un geste qui advient, qui a été suscité. Le garçon a vu faire ce geste, mais il ne l'imité pas, il ne fait pas comme. Il réitère un geste, mais il est inapte à saisir, à percevoir, à ressentir le pourquoi du geste dont il n'emprunte qu'un aspect. Ainsi, Janmari ne fait pas la vaisselle parce qu'il est propre mais parce qu'il est sensible à l'ordre des choses, dira Deligny. De la même manière, il peut se saisir du cours de l'eau pour faire tourner un moulin. Janmari sait des choses mais, selon la formule de Deligny, ce n'est pas au registre des connaissances qu'il émarge, c'est la présence des choses qui provoque le geste qui les fera tourner, pour rien, geste précis qui étonne par son adresse et par sa vivacité.

Qu'il s'agisse de faire cuire, de faire un grattoir en écaillant une pierre ou de faire signe, nous nous trouvons en prise avec le même événement, le projet précède le faire. Faire cuire nécessite de faire un feu et tout laisse à penser que pour que le projet de faire un feu intervienne, il faut bien que le feu ait été vu antérieurement, et non seulement le feu mais la manière de le faire. Il y va d'un emprunt, d'une tentative pour faire comme. Faire comme, c'est d'une certaine manière faire semblant d'être l'autre qu'on a vu faire, où se repère l'existence du semblable. Pour qui n'a pas repéré l'existence du semblable, faire comme est impossible. Reste l'agir qui n'est pas de faire semblant et ne nécessite pas d'avoir un projet ⁴⁹.

De la même manière, toujours dans ce travail des circonstances, il suffit que Deligny mette à disposition feuilles et crayons pour que le fait de tracer advienne à ces enfants qui ne disent rien. On peut voir cela dans le film *Le moindre geste* ⁵⁰ : les adultes, les présences proches, se livrent à un faire, ils scient du bois, pétrissent du pain, dessinent. A côté, ils

48. Propos de Jacques Lin, extraits du film *Ce gamin là*, film en noir et blanc réalisé par Renaud Victor en 1975 disponible dans le coffret « Le cinéma de Fernand Deligny », sorti aux Ed. Montparnasse en 2007, retranscriptions par nos soins

49. « Traces d'être et bâtisse d'ombre » in DELIGNY, *Oeuvres*, op. cit., p. 1483

50. *Le moindre geste*, film en noir et blanc réalisé par Fernand Deligny, Josée Mamenti et Jean-Pierre Daniel entre 1962 et 1971 disponible dans le coffret « Le cinéma de Fernand Deligny », sorti aux Ed. Montparnasse en 2007.

placent les mêmes ustensiles, des objets en attente : un morceau de bois et une scie, un bac pour pétrir et une boule de pâte à pain, une feuille et des crayons, etc. Ils se contentent de disposer ces objets à proximité. Ils ne disent rien aux enfants, ils ne leur demandent pas de faire comme.

8.3.2.3 Tracer les traces

Un autre geste réitéré s'ajoute à l'ensemble de toutes ces petites habitudes qui composent les journées sur les aires de séjour. La pratique du tracé. Deligny contribue à provoquer ce geste en mettant à disposition feuilles et crayons. L'importance du tracé lui est apparue bien avant sa rencontre avec Janmari, alors qu'il avait en charge un autre débile⁵¹. Tracer était une manière de contourner complètement un langage dont ces enfants étaient dépourvus. C'était aussi une manière d'aller dans le sens de cette chasse à l'intention. Tracer advient à ces enfants qui ne disent rien. Il se peut que Janmari à partir du fait qu'il a vu quelque main écrire ou dessiner, réitère ce geste, mais les traces tracées par le main de Janmari ne représentent rien. Ce tracé n'est porteur d'aucun projet. Des remarques qu'il tire des tracés de Janmari, Deligny amorce une réflexion sur l'humain et la trace.

On peut penser que l'humain trace, tout comme il marche sur deux pieds ; quant au pourquoi l'humain marche sur deux pieds, il se divise en deux lignes d'investigations ; comment il se fait que l'humain marche ainsi et pourquoi il marche, pour quoi faire et pour aller où ; mais c'est l'homme qui se demande pourquoi ; il se pourrait que l'humain ne se demande rien du tout, ni pourquoi, ni comment⁵².

Le fait de tracer fait donc partie des gestes coutumiers communs aux enfants et aux adultes dans les aires de séjour. Toutefois chez les adultes, le tracé ne répond pas de cet agir indéfini, il apparaît comme un moyen d'évacuation. La proposition de tracer que fait Deligny à Jacques Lin s'inscrit dans un cheminement plus long sur l'importance de tracer quand le langage fait défaut. Cet intérêt pour le tracer avait commencé quelques années auparavant quand Deligny s'était vu confié Yves, autre enfant autiste, lors d'une précédente tentative. Le tracer apparaissait comme un moyen qui permettrait peut-être de manifester ce qui faisait

51. Cette façon de dire est celle de Deligny.

52. « Traces d'être et bâtisse d'ombre » in DELIGNY, *Oeuvres*, op. cit., p. 1465

repère pour ces enfants là, car cela était difficilement articulable dans du langage. La trace est toujours trace de relation et manifeste l'interaction de l'individu à son milieu.

Suite à cette proposition, les adultes, présences proches des enfants autistes, se mettent à tracer scrupuleusement les libres trajets des enfants autistes sur des calques. Deligny appellera ces tracés des *lignes d'erre*. Ces déplacements ont parfois lieu "pour rien" : les enfants tournent sur eux-mêmes, leurs parcours forment des boucles, il n'y a pas de lieu ni d'objectif à atteindre. Leurs mouvements sont plus proches d'une forme d'errance ou de vagabondage. En plus de transcrire les parcours des enfants, Jacques Lin, Any Durand et les autres tracent leurs propres trajets qui viennent traverser l'espace qu'ils partagent avec les enfants. Puis ils se mettent à tracer sur un autre calque une carte de fond sur laquelle figure la présence matérielle des choses sur les aires de séjour : les ruines d'une vieille bâtisse autour de laquelle ils campent, les bancs de fortune qu'ils ont aménagés avec les pierres trouvées dans les alentours, les ustensiles de cuisine, etc. L'ensemble de calques est rapatrié vers l'aire de recherche occupée par Deligny pour faire l'objet d'une longue observation. La superposition des cartes laissent apparaître ce qui habituellement se soustrait au regard et se dérobe à l'attention. Les lignes d'erre des enfants viennent à maintes occasion s'enrouler autour des trajets quotidiens des présences proches et cette rencontre forme des noeuds. Certains traits bien plus noircies, bien plus sombres que d'autres manifestent le passage réitéré des enfants sur une zone, un même chemin, sur lequel ils vont et viennent.

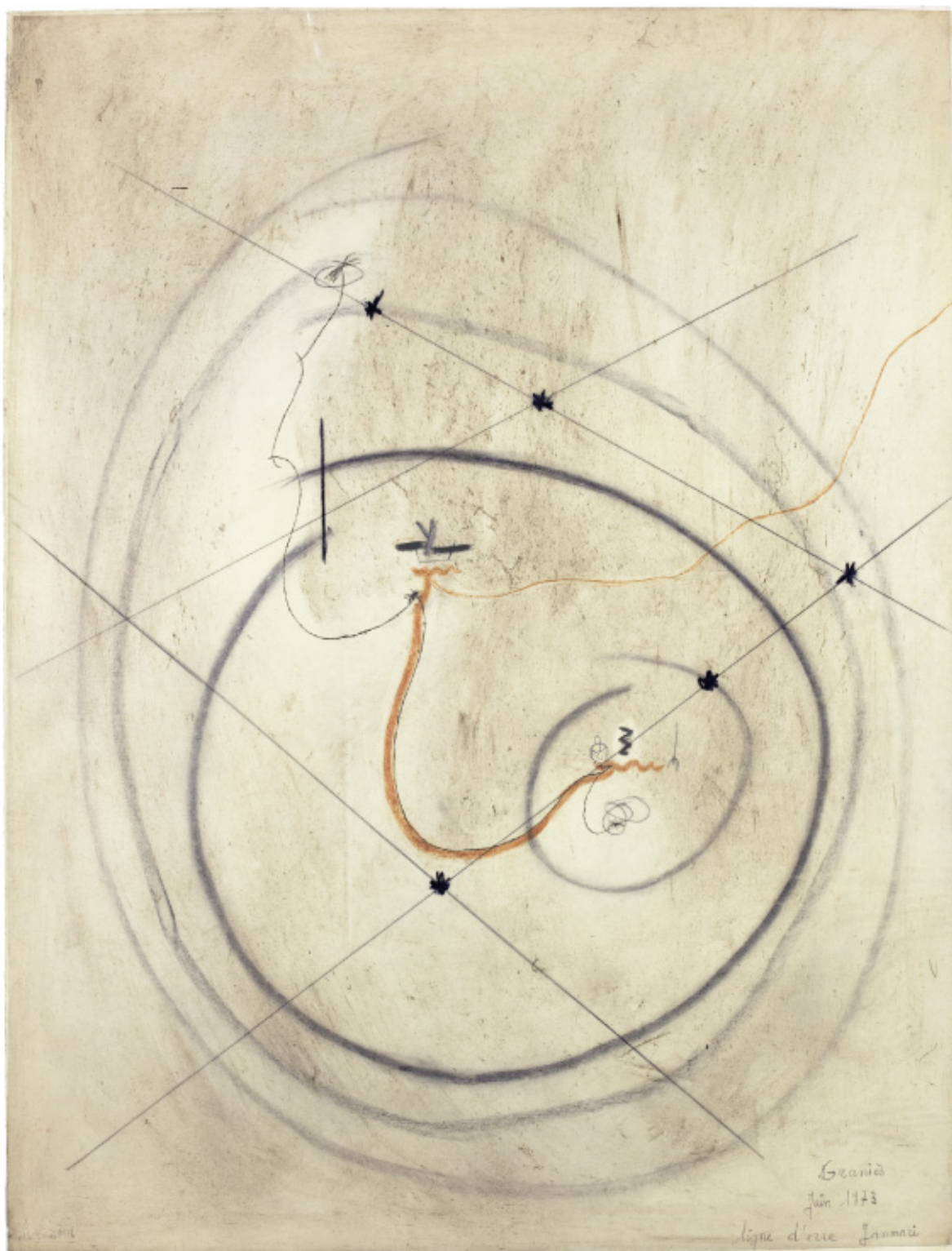


FIGURE 8.3 – Fernand DELIGNY, Graniès, Juin 1973, ligne d’erre Janmari

Si ce qui fait repère pour eux est difficilement articulable dans du langage, les traces tracées permettent de le discerner. De la longue observation des cartes découle tout un vocabulaire : « lignes d’erres », « cernes », « chevêtres », « fleurs noires », etc. Les « chevêtres », un des noms que Deligny a donnés pour désigner « ce qui fait repère » comme l’eau, certaines pierres, la présence de l’autre, autant de choses susceptibles de faire signe à l’enfant qui passe par là. Les cartes montrent l’extraordinaire sensibilité des enfants autistes à l’ordre des choses. Les adultes, malgré la fatigue liée aux projets entrepris nécessaires à la subsistance du groupe, profitaient de quelques moments vacants à la fin de la journée pour tracer ces trajets. A partir du moment où ces tracés ont commencé, ils sont devenus un geste coutumier de cette tentative au fil des années. Les transcriptions scrupuleuses ont permis de faire apparaître que Janmari avait retrouvé, quelque part enfoui dans la terre, les restes d’un cendrier disparu trois ans auparavant. Les cartes font aussi apparaître ce qu’il y a de commun entre les êtres sans langage et les êtres qui en sont dotés. L’aire de séjour fait partie de ce commun là, ainsi que la présence de certaines pierres tour à tour manipulées par les uns et les autres. Elles constituent ce « quelque chose » qui établit le lien hors langage. Les tentatives de Deligny portent en elle un laisser faire, un laisser être. En traçant les errances et les vagabondages des enfants, il se contente de relever, de noter. Ce faisant, il ne cherche pas à intégrer ces manières d’être, de se déplacer et d’agir dans le langage du savant, de celui qui sait, il ne recherche pas à les rendre significatives. Ce point est capital. Assigner la manière d’être des autistes à des catégories langagières reviendrait à introduire un rapport asymétrique entre eux et celui qui assigne. En refusant ce rapport, Deligny évite le risque que ceux qui maîtrisent la langue régissent l’existence de ceux chez qui elle fait défaut.

Pour revenir davantage vers le centre de notre recherche, on peut dire que le fait d’assigner ce qui vient avec les appareils d’enregistrement à des catégories langagières relève aussi d’un rapport asymétrique et problématique. Les appareils qui enregistrent ne parlent pas. Il n’est bien évidemment pas ici question de comparer la manière d’être d’un autiste à la manière d’enregistrer d’un appareil. Mais de tirer des enseignements de la manière dont Fernand Deligny a su relever un mode particulier de la sensibilité. Cette démarche est pour nous exemplaire. D’une cer-

taine manière, elle amorce des perspectives sur la manière dont on pourrait s'ouvrir à ce qui nous vient avec les appareils d'enregistrement, aux couches de traces qui se déposent à la moindre de nos transactions, sans surdéterminer ces traces d'un projet, sans exercer sur elles un contrôle.

Chapitre 9

Dans l'usage de la tentative littéraire

9.1 Introduction

Ce chapitre présente l'usage de la tentative littéraire attenante à la recherche. Il s'agit ici d'ouvrir la « cuisine » du texte, terme qui désigne à la fois la manière de préparer un texte, une façon de l'élaborer et le lieu¹ où se déroule une certaine confrontation avec la matière. Ce chapitre n'a pas vocation à fournir une justification ou une caution théorique à l'entreprise d'écriture, mais à présenter les circonstances de la production du texte. Les réflexions d'ordre théorique qui ont été tenues dans les précédents chapitres et les enjeux qui ont été mis au jour suite aux descriptions de certaines opérations informatiques ont pesé sur l'ordre du faire. Rappelons ici brièvement ces enjeux. On a proposé de penser des productions capables d'attirer l'attention sur les faits informatiques, qui en ce sens ménagent des modalités d'attention plus ouvertes ; des productions qui n'auraient pas vocation à capturer l'attention, qui pourraient rendre manifeste le « bruit », la prolifération des données émanant des objets équipés de capteurs, sans chercher à en produire une représentation ou une synthèse. En ce sens, on a envisagé de travailler à une production mettant au travail la sensibilité aux faits informatiques.

Dans la première partie de la thèse, nous avons repéré certaines des propriétés inhérentes à la puissance organisationnelle de l'informatique. Ces « principes formels régulateurs » ont été dégagés à partir du caractère discrétisé de la matière, dû à la conversion du signal en unités de 0 et de 1. Ainsi discrétisée, la matière traitée jouit d'une grande plasticité, hautement reconfigurable. Cette matière fait une part déterminante

1. Pierre-Damien HUYGHE, « Un appareil de travail », in : *L'usine dans l'espace francilien*, sous la dir. de Martine TABEAUD, Richard CONTE et Yann TOMA, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 95.

à l'activité de montage et de fragmentation afin notamment d'être rendue disponible pour un traitement algorithmique. Le développement de l'informatique a induit une facilité d'acquisition sans précédent dans la transmission de données. Elle s'est accompagnée d'une production massive de données de toutes sortes, auxquelles il a fallu mettre un ordre. Dans le champ des sciences de l'information, des modes de structuration des documents ont été développés pour automatiser l'organisation. Ce mode de traitement des données n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes, dont l'un des plus manifestes réside dans la soumission de ces données à des logiques prévisionnelles.

Que faire de cette matière enregistrée sans forcer sa nature, ni aplanner l'hétérogénéité des fragments qu'elle associe dans une sorte de machine d'homogénéisation ? De quelle manière s'entretenir autrement avec cette matière qui nous vient des appareils informatiques sans l'assigner à une production de signification ? Autant de questions que nous entendons poser depuis le champ spécifique de la littérature. Il a ainsi été mis en avant l'ambition de former ce que l'on a nommé un appareil d'écriture, qui n'existe pas sous la forme d'un objet, d'un logiciel ou d'un programme, mais d'une méthode, qui orientent des principes d'écriture. Cette méthode a été frayée à partir des principes formels régulateurs dégagés ci-avant. Le mode de production des textes relatifs à cet appareil d'écriture repose sur une division du champ des opérations en plusieurs épisodes. La première opération consiste à mettre en place un travail des circonstances, afin de ménager des situations d'attention à la formation de traces qui se déposent à la moindre de nos transactions avec les objets techniques informatiques. La seconde opération consiste à produire des enregistrements de ces situations, selon diverses modalités de saisie, afin de constituer la matière de l'appareil d'écriture. Le dernier épisode de production consiste à articuler et à organiser cette matière enregistrée.

9.2 Travailler les circonstances / Instaurer un régime de vie/ Ménager des situations d'attention aux traces informatiques

Selon les espaces que nous fréquentons et les objets techniques que nous manipulons, nous sommes plus ou moins exposés à des dispositifs

informatiques capables de capturer nos traces de présence. La plupart du temps, il ne nous est pas donné l'occasion de déceler le moment où ces traces sont mécaniquement secrétées. Alors qu'elles proviennent de chacun d'entre *nous*, ces traces sont produites pour ainsi dire anonymement. D'ordinaire, lorsque par exemple nous traçons ou écrivons sur un support d'inscription, il y a une continuité entre la main, l'instrument du tracé, et la trace qui résulte du geste sur le support. Il en va différemment pour les traces à l'époque de l'informatique. Produites à partir d'enregistrements, elles sont secrétées en dehors du sensible et le plus souvent en dépit d'une quelconque intention du sujet. Elles se déposent dans un espace distancié et dissocié du corps, difficile à délimiter. Il y a là une situation de rupture topologique et topographique entre le passage des corps et les traces qu'ils laissent. C'est en songeant à ces traces hypothétiques qui se produisent quotidiennement, à ce dédoublement qui caractérise la structure de notre expérience à l'époque des dispositifs d'enregistrements, qu'est venue l'idée de mettre en place des situations jouant sur une variation de leur densité. Il paraissait intéressant de pouvoir délimiter des moments d'exposition aux dispositifs techniques (c'est à dire des moments où des traces se produisent), et des moments au cours desquels notre présence n'est pas dédoublée dans un enregistrement.

De ce cadrage a découlé un régime de vie, une diète², alternant des périodes de surexposition aux dispositifs de capture et de rétention des traces, et des périodes qui, inversement, se caractérisaient par une sous-exposition à ces dispositifs. Ce régime de vie a engendré un rythme (une succession de temps forts et de temps faibles) dans la production des traces. Il s'agissait de faire jouer une polarité (surexposition / sous-exposition) et tour à tour de multiplier les apparitions sur des « registres³ de présence », puis de disparaître de ces registres, et par là de faire scintiller ou clignoter la production de traces.

De 2007 à 2011, ma vie s'est trouvée rythmée par des excursions répétées dans des salons consacrés aux technologies de télécommunication et de traçabilité, ainsi que par plusieurs séjours dans un monastère situé en Isère. Les excursions dans les salons m'ont paru réunir les conditions favorables à l'observation de la production des traces, pour plusieurs rai-

2. Du grec *diàita*, « manière de vivre » (source : cnrtl.fr).

3. A noter la parenté entre les mots « registre » et « enregistrement »

sons. Habituellement, les dispositifs de captation de traces informatiques disséminés dans nos équipements informatiques recueillent des traces silencieusement. Le fait particulier de la trace nous échappe. Dans un salon d'exposition consacré aux technologies de télécommunications, le dispositif à l'origine de la production des traces se présente davantage dans sa matérialité. Le protocole exige que les visiteurs pénètrent dans l'enceinte du salon équipés d'un badge muni d'un « QR code ». A chaque franchissement de seuil, à l'entrée, aux salles de conférences, à certains stands, une hôtesse d'accueil ou des exposants demandent aux visiteurs de présenter leur badge, qu'ils s'empressent de passer sous le faisceau d'un scanner portatif. Quand le badge et le scanner entrent en contact, une trace est produite. De plus, ces salons offrent l'occasion d'observer la manière dont s'exposent aujourd'hui les techniques de communication (dispositifs sans fil, technologies de radiofréquence, etc.).

Décrits par F. Sabelli⁴ comme une institution de l'époque moderne, les salons viennent d'une tradition forgée à partir d'expositions universelles ou internationales, dont la vocation était de donner une idée du degré de développement des moyens de production atteints par un pays. Les salons dans lesquels je me suis rendue sont des salons commerciaux pour professionnels. Ils constituent des espaces clos, caractérisés par une unité de temps, de lieux et d'action, qui rassemblent des exposants et des visiteurs autour d'un thème partagé, dans un objectif commercial. Aucun échange monétaire n'a lieu pendant les jours dévolus au salon. Celui-ci a pour vocation de mettre en relation les entreprises qui offrent des équipements, des services et des applications de communication avec de potentiels clients. Des experts sont invités à prendre la parole lors de tables rondes et de conférences, afin de présenter les dernières innovations dans leur secteur d'activités.

Au cours de mes excursions, j'ai noté que ce qui s'expose dans le salon, davantage que les objets techniques eux-mêmes, ce sont des discours à propos des usages de ces techniques. L'endroit du salon est un ersatz d'espace urbain, composé de stands préfabriqués séparés par des allées bardées d'une imposante signalétique et de nombreuses enseignes. Ce qui se trouve exhibé ou exposé, ce sont donc surtout des brochures, des

4. voir Fabrizio SABELLI, « Exposer, s'exposer. Pour une anthropologie du salon », in : *Le Salon de l'ethnographie*, Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 1989

prospectus ou des affiches, sur lesquels figurent des images génériques montrant généralement des hommes, mis en scène dans des situations d'activité avec leur ordinateur ou leur terminal mobile. Sur certaines images, les machines et les dispositifs techniques sont gommés au profit de représentations fantasmagoriques montrant des hommes manipulant des données paraissant flotter dans les airs.

Pendant quatre ans, j'ai pris part à neuf salons de ce type, en étant attentive aux caractéristiques phénoménales des lieux, à l'organisation spatiale des stands, à l'attitude, aux gestes, aux modes de déplacement des exposants et des visiteurs. Pour chacun de ces salons, je m'efforçais de rester sur place plusieurs heures, tous les jours que durait l'exposition. Contrairement à la déambulation stratégique de la plupart des personnes présentes, j'errais discrètement au travers des allées, assistais à quelques conférences, et faisais de nombreuses haltes en bordure des halls, aux environs des bars et des restaurants bordés d'une végétation plus ou moins artificielle. Cette « démarche » aurait pu s'apparenter à l'immersion d'un ethnologue dans une tribu de primitifs dont il aurait observé les coutumes, mais elle n'en partageait pas les objectifs. Pour moi, il ne s'agissait pas d'établir un schème de compréhension, une forme de connaissance autour des modalités particulières d'action. Je n'échangeais pas avec les exposants et les visiteurs pour recueillir des informations, je me contentais de me livrer à une observation partielle et précaire. Malgré un certain sentiment d'inconfort, j'ai effectué ces visites à plusieurs reprises, afin de respecter le régime que je m'étais fixé.

Aux périodes consacrées aux excursions dans les salons succédaient, à quelques semaines, ou à quelques mois d'intervalles, des séjours dans un monastère situé dans un massif montagneux de l'Isère . A l'occasion de trois séjours, la communauté monastique présente sur les lieux avait mis à ma disposition une cellule, que j'habitais pendant une semaine. Au cours de ces retraites, j'acceptais de me plier à la règle principale de la communauté en m'abstenant de parler. Les membres de cette communauté monastique ont fait profession de se retirer du monde, ils habitent chacun une cellule ou une cabane dans laquelle ils prient, lisent, mangent et dorment, leurs journées étant rythmées par les liturgies. Dans les monastères, la retraite est consacrée à la prière et au recueillement. Mais le fait de faire retraite n'est pas nécessairement lié à des pratiques religieuses.

Foucault, par exemple, évoque les fonctions que prenait la retraite chez les stoïciens.

Les stoïciens spiritualisèrent la notion d'*anakhôrêsis*, qu'il s'agisse de la retraite d'une armée, du refuge de l'esclave qui s'enfuit de chez son maître, ou de la retraite à la campagne, loin des villes, comme pour Marc Aurèle. La retraite à la campagne prend la forme d'une retraite spirituelle en soi. Faire retraite en soi constitue non seulement une attitude générale, mais un acte précis, que l'on accomplit chaque jour : on fait retraite en soi à des fins de découverte – mais non la découverte de ses fautes ou de ses sentiments profonds ; on fait retrait en soi afin de se remémorer les règles d'action, les principales lois qui définissent la conduite. C'est une formule mnémotechnique⁵.

Dans l'introduction à son cours donné au Collège de France en 1977, Roland Barthes propose à son auditoire une méthode de lecture :

Lire en s'abstrayant du signifié : lire les Mystiques sans Dieu, ou Dieu comme signifiant (alors que Dieu = signifié absolu, puisqu'en bonne théologie, il ne peut être le signifiant de rien d'autre que de lui-même : « Je suis celui qui suis »). Il faut imaginer ce qui se passerait si on généralisait la méthode de lecture par exemption du signifié, de tout signifié⁶.

Dans la suite du séminaire, Barthes distinguera des œuvres qui peuvent être lues en exemptant le signifié et des œuvres pour lesquelles l'exemption n'est pas possible. Sans rentrer dans ses détails, je retiens de cette proposition un principe de méthode, ou d'analogie. Car, en ce qui me concerne, les retraites effectuées dans le monastère étaient exemptes des signifiés religieux. Il ne s'agissait ni de prier, ni de se remémorer les règles d'action qui définissent la conduite mais de songer, de méditer à la multitude des traces laissées pendant les excursions aux salons. La retraite était aussi une manière de disparaître provisoirement des registres. Dans l'enceinte du monastère, peut-être en raison de son emplacement géographique ou de l'épaisseur de ses murs, il n'y avait pas de réseau téléphonique. Là-bas, aucun dispositif technique susceptible de laisser

5. Michel FOUCAULT, « Les techniques de soi », in : *Dits et écrits : 1954-1988*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, texte ,n°363.

6. Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble ? Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaire au Collège de France, 1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil, IMEC, 2002, p. 43.

des traces, pas d'ordinateur connecté, pas de réseau, pas de transaction impliquant des cartes à puces.

9.3 Pluraliser les modes de saisie du réel / Empiler les strates d'inscription

Au fil des excursions dans les salons d'exposition et des retraites dans le monastère, j'ai accumulé divers matériaux qui correspondent à autant de tentatives de saisies du réel, des saisies disparates et fragmentaires. Ces matériaux, dont je ne savais pas de prime abord quelle serait leur destinée, s'empilaient au fil du temps comme des couches ou des strates d'inscriptions pour constituer une collection. Après coup, il est apparu que je pouvais distinguer dans cette matière protéiforme quatre grands ensembles.

9.3.1 Journal des traces

Parallèlement aux excursions dans les salons, j'avais pris l'habitude de tenir un journal dans lequel je relevais, sous la forme de points, les traces que je pensais avoir laissées à l'occasion de mes visites au salon. Après une journée passée en ces lieux, je me livrais à un exercice de remémoration et je consignais toutes les fois où mon badge avait été scanné et où des traces de mon passage avaient été enregistrées. Je partais du principe que le contact entre le badge et le scanner générerait une trace dans les fichiers informatiques des organisateurs du salon : une ligne où figurent l'heure de passage, l'identifiant du visiteur et la borne à laquelle l'enregistrement a eu lieu.

Dans ce relevé approximatif, qui rompt avec l'exactitude des relevés automatiques des traces sauvegardées dans la mémoire des navigateurs Internet, se trouvait enregistré ce qui avait été mécaniquement capturé par les dispositifs de rétention présents sur les lieux. En me livrant à cet exercice, j'entreprenais de tracer ce qui généralement se trouve mis hors de notre portée, ce qui nous échappe.

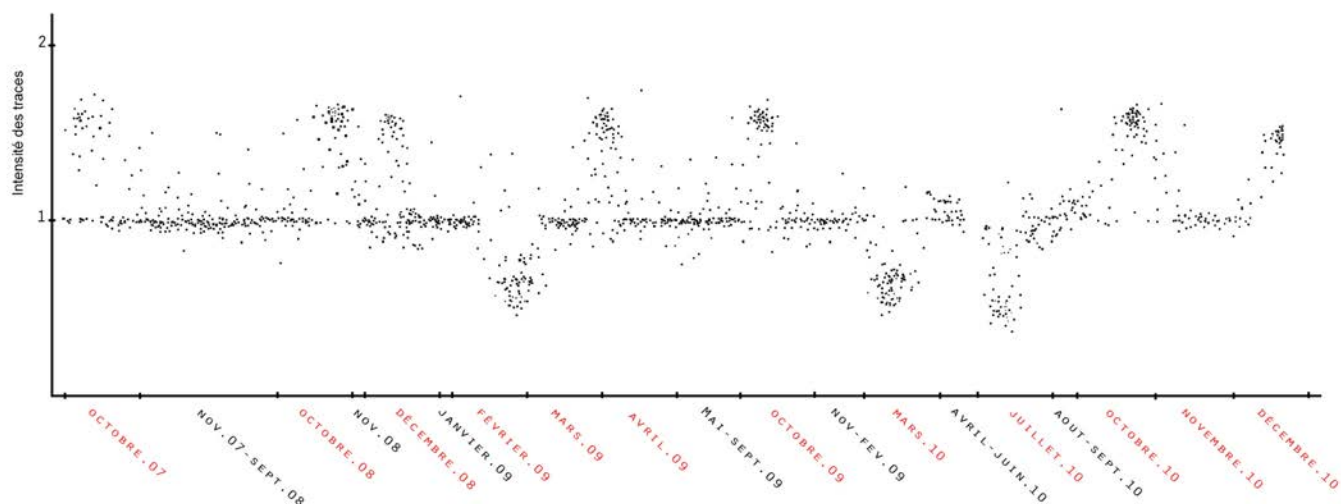


FIGURE 9.1 – Laetitia GIORGINO, représentation graphique des traces

Ce graphique condense les relevés réalisés entre 2007 et 2011. Sur la ligne des abscisses, le taux supposé de densité des traces. Sur la ligne des ordonnées, les périodes au cours desquelles ces traces ont été secrétées. Le relevé est, du fait de la méthode employée, subjectif et incertain. Il correspond à la perception que j'ai des traces que je pense avoir laissées. Il était néanmoins le support à partir duquel je pouvais méditer autour de ces hypothétiques enregistrements. Cette façon de faire pouvait présenter des similitudes avec l'écriture dite « acheiropoétique », c'est-à-dire une façon de « tracer » sans faire usage de ses mains. Cette expérience du « tracé » a notamment été rapprochée de l'expérience que font les aveugles quand ils écrivent et qu'ils tracent par Jacques Derrida, à un moment de sa vie où il fut atteint de cécité :

Que se passe-t-il quand on écrit sans voir ? Une main d'aveugle s'aventure solitaire ou dissociée, dans un espace mal délimité, elle tâte, elle palpe, elle caresse autant qu'elle inscrit, elle se fie à la mémoire des signes et supplée la vue, comme si un œil sans paupière s'ouvrait au bout des doigts [...] il dirige le tracé c'est une lampe de mineur à la pointe de l'écriture, un substitut lumineux et vigilant, la prothèse d'un voyant, lui-même invisible. Du mouvement des lettres, de ce qu'inscrit ainsi cet œil au doigt,

l'image sans doute s'esquisse en moi. Depuis le retrait absolu d'un centre de commandement invisible, un pouvoir occulte assure à distance une sorte d'énergie. Il coordonne les possibilités de voir, de toucher, de mouvoir. Et d'entendre, car ce sont déjà des mots d'aveugle que je dessine ainsi. [...] Plus de savoir, plus de pouvoir : l'écriture se livre plutôt à l'anticipation.

9.3.2 Enregistrements (photographies, vidéo)

Pour la quasi totalité des excursions et des retraites, j'étais équipée d'un appareil photo numérique. Impliquer d'autres appareils d'enregistrement avec d'autres sensibilités, photographier les lieux sur lesquels je me rendais, me permettait de porter sur ses situations un regard appareillé, de contracter une vue d'appareil. Dans le chapitre 2, nous avons évoqué l'acte de photographier, relevant qu'il se produit, au moment où la photographie se fait, une rencontre entre une intention et un donné. Les enregistrements que j'ai réalisés portent en eux d'une part ce que j'avais cadré intentionnellement et d'autre part ce que l'appareil avait retenu selon sa sensibilité. Les photographies, les vidéos constituent un matériel d'écriture intéressant. On n'écrit pas de la même manière si, cherchant à porter dans un dire un instant ou une situation, on se base sur ses souvenirs et sa perception et du moment, ou bien si on écrit à partir d'une photographie. Écrire à partir d'une photographie, c'est faire venir dans l'écriture autre chose que ce que l'on se souvient d'avoir perçu, c'est faire avec ce que l'appareil a objectivement fixé, c'est s'ouvrir au recueil de l'objectivité de l'appareil⁷.

7. « Ce phénomène du présent de l'écriture, Stendhal, en fait l'expérience lorsqu'il entreprend, dans *La vie d'Henry Brulard*, de raconter son passage du col du Grand-Saint-Bernard avec l'armée d'Italie. Alors qu'il s'efforce d'en faire le récit le plus véridique, dit-il, il se rend soudain compte qu'il est peut-être en train de décrire une gravure représentant cet événement, gravure qu'il a vue depuis et qui, écrit-il, « a pris (en lui) la place de la réalité ». S'il avait poussé plus loin sa réflexion, il se serait rendu compte — car il est facile d'imaginer le nombre de choses représentées sur cette gravure : canons, chariots, soldats, chevaux, glaciers, rochers, etc., dont la seule énumération aurait rempli plusieurs pages, alors que le récit de Stendhal en occupe tout juste une —, il se serait rendu compte, donc, qu'il ne décrivait même pas cette gravure mais une image qui se formait alors en lui et qui prenait encore la place de la gravure qu'il se figurait décrire » in Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, Paris, Éd. de Minuit, 1986, p. 25-26.

9.3.3 Notations quotidiennes / fragments descriptifs

La collection comprend aussi de nombreux fragments d'écriture, qui découlent d'une pratique quotidienne de la notation. Il s'agissait pour moi d'enregistrer dans la langue, de me contenter de mentionner, de décrire ce qui me parvenait au cours des excursions dans les salons et de mes séjours répétés au monastère. Ces notes liminaires font état de ce qui a été enregistré par la conscience et que les opérateurs techniques n'ont pas pu saisir. Je m'essayais également à des exercices quotidiens, qui consistaient à décrire de moindres gestes et de petites manipulations que l'on fait quand on est sur un ordinateur. Parmi ces fragments descriptifs : une navigation entre différents dossiers, ce qui arrive quand on lance une requête sur un moteur de recherche.

9.3.4 Documentation

Autour des pièces déjà présentes dans la collection se sont agrégés des documents, glanés à l'occasion de recherches menées à propos des différents sites fréquentés. Un ensemble documentaire a été constitué sur le site du parc des expositions de la porte de Versailles (où se tenaient les salons), situé à l'emplacement d'anciennes fortifications de la ville de Paris. Prolifique et dispersé, l'ensemble comprend une série de photographies sur lesquelles on peut voir les différentes mutations du site au fil du temps, mais aussi des images trouvées sur Internet, des vues satellite du site, des plans, des notes techniques sur les différents halls d'exposition, etc. Un autre ensemble documentaire a lui été constitué sur le monastère en Isère. Parmi les pièces qui le composent : l'emploi du temps des moines, les règles qui structurent la vie en commun, d'anciennes gravures du monastère, des plans d'architecture des lieux, des études géologiques très poussées réalisées sur le massif montagneux dans lequel le monastère est implanté, etc.

9.4 Articuler la matière enregistrée

Il s'agissait d'accueillir cette matière enregistrée dans une forme d'écriture. Les premiers chapitres ont fait état d'un mode de traitement des données particulier, basé sur des corrélations établies entre les don-

nées, en vue de les faire converger vers une signification exploitable. En informatique, l'organisation des données se fait automatiquement par des algorithmes et des formules formelles qui les mettent en ordre. Le problème, c'est que souvent ces principes formels régulent les données selon des déterminants qui leur sont extrinsèques. On a vu notamment que la plupart du temps, il s'agit d'assigner et de produire des synthèses, à partir d'un ensemble de données éparses et incommensurables. Dans ce type d'opération, c'est la matérialité même des données, leur hétérogénéité et leur densité qui sont gommées.

A contrario, dans l'appareil d'écriture, il s'agit de lier ces données autrement, sans chercher à les faire converger. Les rapprochements entre les matériaux arrivent par un ressassement, par une absorption dans le contenu matériel des choses⁸, par des associations qui échappent aux logiques algorithmiques convergentes. Qu'est-ce qui peut naître du jeu d'aller-retour entre souvenir humain et engrangement machinique ? Comment peuvent se conjuguer l'une et l'autre de ces formes de mémoire ? En procédant à des jointures et des combinaisons, il s'agit de se frayer un chemin *entre* ce que les objets techniques ont saisi de nos gestes et les souvenirs qu'a laissés dans l'esprit humain telle ou telle expérience de l'informatique ; entre ce que les appareils ont enregistré et ce que l'esprit humain a consigné, selon des modalités toutes distinctes.

La démarche consiste alors à mettre en mouvement les matériaux assemblés, inertes au départ, en se laissant absorber dans leur contenu matériel. De ce ressassement émergent des associations, des analogies et des correspondances qui échappent aux logiques algorithmiques convergentes et qui sont le fait d'une prestation humaine spécifique : la mise en œuvre de notre faculté à lier et délier les choses entre elles. L'avancée dans l'organisation de la matière enregistrée a été conduite de la manière suivante : on associe deux copeaux de réel, on considère ce qui vient et à partir de là, on poursuit le mouvement du texte qu'a insufflé le rapprochement de ces deux fragments. La forme d'écriture surgit des matériaux eux-mêmes et de la considération que nous leur accordons. De l'articula-

8. « Le rapport entre le travail micrologique et la dimension de l'œuvre globale, plastique ou intellectuelle, dit bien que l'on ne peut saisir le contenu de vérité qu'en se laissant absorber très précisément dans les détails d'un contenu matériel », Walter BENJAMIN, « Connaissance et vérité », in : *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 24

tion de ces matériaux peut surgir quelque chose qui n'a demeure ni dans le souvenir humain, ni dans l'enregistrement machinique. Il s'agit alors de fabriquer un texte à partir de ce qu'il y a « entre » les choses perçues et les choses enregistrées. Ici s'annonce la dé-couverte d'une réalité inépuisable, en dépit des strates informationnelles qui se déposent entre nous et les choses, et qui tendent à recouvrir la capacité, voire le désir, à exprimer leur caractère illimité.

9.4.1 Présentation des volets

L'appareil d'écriture va se décliner en une série de différents volets. Au moment du dépôt de cette thèse, le premier a été édité sur un volume papier, le second est en fabrication. Nous reproduisons ici un résumé de chacun des deux volets.

Volet 1 / Anatomie des zones de cisaillement

Ce premier volet est fait d'ensembles de fragments, mis en regard au long des pages dans différents blocs de texte, et contenant des descriptions de scènes, de lieux, et de moments ayant à première vue peu de choses en commun. Le premier ensemble s'ouvre sur la description des allées et venues d'un homme dans un salon consacré aux technologies de traçabilité. Des enregistrements produits ça et là retiennent et restituent l'activité de personnes et d'objets présents dans ce lieu. Cette activité génère des traces. Contrairement aux empreintes que peut laisser un corps dans le monde physique, sur lesquelles il est possible de se retourner, la présence de ces traces est fantomatique. Elles s'inscrivent dans des registres, à distance de leur source. L'homme, troublé par ce phénomène, porte peu à peu son attention sur les dispositifs qui produisent ces traces. En marge de ce premier ensemble, un second évoque les déplacements d'un homme (est-ce le même homme ?) dans un monastère. Environné de choses à la présence ramassée, l'homme est confronté à l'activité de personnes et à des objets qui, nus et muets, gardent en eux ce dont ils sont les témoins. L'homme du parc des expositions recense le bruit et consigne les traces éventuelles qu'occasionnent ses mouvements, tandis que l'homme de la cellule dit les silences. Un jeu d'alternance se met en place et se complique

quand l'occupant de la cellule, à l'occasion d'une méditation, voit venir dans les contours délimités de son espace les traces laissées là-bas. Dans la jointure des deux ensembles, une troisième voix énonce ponctuellement, dans une langue plus distancée, l'élaboration d'un tableau abstrait. Une succession de traits, de points affleurent, sur cette surface comme une sorte de relevé des traces, dans leurs apparitions, leurs disparitions ou leur absence.

Volet 2 / Journal d'un navigateur

Un observateur découvre une collection d'éléments enregistrés lors d'excursions dans des salons d'exposition et des séjours monacaux. Un palimpseste d'images se forme autour de ces lieux et de leurs objets, qui révèle au regard plusieurs de leurs facettes par une variation d'échelles et de points de focalisation. Dans cette somme documentaire, on retrouve pêle-mêle :

- une série de photographies montrant des cellules de monastère vides
- une gravure du XVIIe siècle représentant des édifices religieux disséminés sur un massif alpin aux contours finement détaillés
- l'analyse géomorphologique d'un échantillon de roche
- une vidéo du mouvement d'un voile de brume progressant lentement derrière une fenêtre
- des documents explicitant le programme de la vie d'un ermite
- quelques billets sur lesquels une ou deux lignes manuscrites délivrent des indications concernant l'emplacement d'un objet, l'heure d'un rendez-vous, etc.
- une carte postale où figure une photographie en noir et blanc enregistrée aux premiers temps du parc des expositions
- les bribes de paroles d'un conférencier
- des listes opaques
- des lignes horodatées
- des salles de conférence pleines puis vides
- des silhouettes isolées
- des objets utilitaires, comme des badges, échoués sur les rives d'un dossier

Le dépouillement et la traversée de la collection prend la forme d'un

récit de navigation. L'observateur s'interroge sur les motifs et la matérialité d'une telle collection et sur les modalités de mise en mémoire de ce répertoire de choses sur le support informatique. En néophyte, il cherche à s'orienter avec ses intuitions, questions, préjugés et idées. Il gesticule et peine à se repérer dans ce fond documentaire mis en ordre par une puissance machinique. Il essaie différents réglages pour se mettre sous la vue cet amoncellement d'enregistrements, sur lesquels il livre ses constats et ses considérations. En l'absence du responsable de cet assemblage, l'observateur ne peut qu'hasarder des hypothèses sur les motifs de leur rassemblement. Ainsi parcouru, le fond documentaire se met peu à peu en mouvement. De la rencontre entre l'observateur et la collection émerge au fur et à mesure un autre ordre. L'objet de la collection semble disparaître à mesure qu'il s'en approche et la regarde. On dirait qu'elle gravite autour d'un centre vide. Placée dans le texte en vis à vis des paroles de l'observateur, une autre voix se fait entendre, qui décrit les opérations de la machine effectuées en dehors de son champ de perception. Elle décrit les tressautements et les calculs à l'amorce des gestes de l'observateur. Elle propose une vue microscopique, grossit les infimes mouvements des mécanismes internes. Dans cette écriture, se trouve décomposés les gestes qui nous viennent dans la fréquentation des techniques informatiques. Des gestes que leur quotidienneté rend imperceptibles. La pratique d'écriture s'apparente ici à une tentative d'extraction de ce qui se trouve enseveli par la répétition.

Conclusion

Découvrir des manières de faire passer dans le registre du communicable nos expériences de l'informatique, tel a été l'enjeu principal de cette recherche. Cela supposait qu'a priori, nous pouvons effectivement faire l'expérience de cette technique. Ce présupposé s'est trouvé remis en cause au fur et à mesure de la recherche. L'étude consacrée aux principes de fonctionnement de l'informatique a d'abord mis en lumière son rapport étroit avec l'écriture dans un sens large que nous avons défini. Au sein de ce rapport a été mis en évidence l'importance des opérations d'enregistrements qui, par leur nature, échappent à la conscience. Puis nous avons dégagé quelques uns des usages prescrits par les assignations dominantes de l'informatique, dans lesquels quelque chose passe sans que nous soit donnée l'occasion de l'éprouver, d'en faire l'expérience. Ainsi des opérations de traitement des données, pour lesquelles de la matière enregistrée est disposée selon des principes tenus secrets, généralement déterminés par des enjeux économiques qui voilent le fait de l'informatique. On a repéré que les processus d'information de la matière enregistrée, consistant à en extraire des significations par le biais de calculs effectuées à une vitesse exponentielle, participaient de ce voilement.

On a entendu montrer par la suite les effets de ces assignations majeurs sur la conscience et la sensibilité humaine en prenant appui sur des situations où la réactivité et les sollicitations sont maintenus dans un régime de haute intensité, maintenant l'être dans un état d'alerte et contribuant à détourner l'attention du fait même de la technique. Après avoir analysé ces quelques éléments qui, dans les assignations dominantes, entravent la réceptivité de l'informatique, nous avons entrepris d'envisager cette technique avec l'art. Aux processus industriels réduisant le temps d'information de la matière enregistrée, nous avons opposé le labeur artistique, caractérisé par l'investissement d'un temps consacré à explorer cette matière, afin de chercher des moyens de faire l'épreuve de

ce qui nous vient avec l'informatique. Nous avons travaillé sur trois axes de recherche qui ont orienté à la fois la recherche théorique et l'ordre du faire :

- Ménager un temps de loisir, un temps de vacance, au cours duquel le sujet n'est pas affairé, et où il peut librement faire retour sur ce qui lui arrive.
- Découvrir des manières d'endurer ou de souffrir les formes de son temps, et chercher activement des dispositions de l'attention particulière pour se rendre sensible à ce qui se tient habituellement sous les seuils de la perceptibilité.
- Authentifier la matière enregistrée par les dispositifs techniques informatiques. Faire venir cette matière à la parution. Faire place à ce recueil de l'objectivité qui se produit avec les techniques d'enregistrement pour s'ouvrir pleinement à ce qui vient avec l'informatique.

Dans une deuxième partie nous avons travaillé à dégager, à partir d'un champ de pratiques existantes, différentes manières de penser la relation entre la littérature et l'informatique. Dans un premier temps, l'attention a été portée sur des productions littéraires qui prennent l'informatique comme thème. Nous nous sommes attachés à montrer le rapport de ces productions avec les fondements classiques de la poétique. Dans ces fabrications où l'informatique est prise comme thème, les écrivains concernés tissent des intrigues autour de nos pratiques. Cette façon de faire relève d'une conception de la littérature orientée vers la diffusion d'intrigues plus que sur le travail avec la langue. On a vu qu'en ce sens, elles ne permettent pas d'ouvrir à l'expérience ce qui nous arrive avec l'informatique. Nous avons ensuite identifié une autre façon de faire des textes, impliquant cette fois l'informatique directement dans le mode de production. Dans les travaux de J.-P. Balpe par exemple, nous avons voulu montrer que cette façon pouvait procéder d'un art libéral, où le texte est le fruit d'une conception qui s'est explicitée dans un programme. Cette manière de situer les instances décisives de la fabrique du texte dans un projet, dont l'objet final simule des textes en les faisant passer pour ce qu'ils ne sont pas (ce sont des textes générés par des machines et non pas des textes d'un bout à l'autre écrits par un auteur humain) nous a paru contradictoire avec la notion d'authentification des techniques.

Une autre manière de concevoir la littérature et son rôle à l'époque de

l'informatique a été cherchée. Nous avons étudié des façons d'écrire qui remettent en cause le régime représentationnel et opèrent un changement dans les modes de production du texte en renonçant à articuler les ingrédients d'une histoire dans une intrigue cohérente. Le regard s'est porté sur des façons de faire des textes qui accueillent ce qui vient avec les techniques d'enregistrement. Nous avons relevé que cette modalité d'écriture fait place au recueil de l'objectivité qui nous parvient avec ces appareils. Pour Denis Roche par exemple, il ne s'agit pas seulement de porter dans un dire l'expérience de la photographie, mais d'amener à la parution sa matière même. Dans cette conception de la littérature, l'espace littéraire peut accueillir une matière telle qu'elle s'enregistre. Par conséquent, elle s'ouvre à une conception élargie de l'écriture. La littérature peut être un espace d'accueil pour tout type d'écriture, y compris celles qui n'émanent pas de l'acte intentionnel d'un vouloir-dire. Cette matière, il appartient aux écrivains de la mettre en tenue d'apparat selon divers procédés : organisation dans un montage, travail de la ponctuation, production de rythmes nouveaux, etc. Dès lors la tâche de l'écrivain change, il procède à une nouvelle présentation d'écriture et de dépôts déjà là. Chemin faisant, des positions ont été identifiées, qui ont de longue date divisé le champ de l'art (notamment la peinture et la littérature). Nous avons fait tâcher de confronter ces positions divergentes. De là est apparu un champ de tension au sein duquel nous avons essayé de nous positionner.

Dans une dernière partie, nous avons ainsi élaboré une manière de produire un texte. Nous avons esquissé un appareil d'écriture à partir des axes de recherche préalablement définis. On a cherché dans la littérature des ressources pour élaborer des exercices perceptifs afin de saisir autrement cette matière enregistrée constitutive des opérations informatiques. Des procédures ont été frayées, reposant sur une soustraction à l'exactitude des instruments de mesure et ambitionnant de donner accès à une plus haute conscience de ces opérations.

Au cours de cette recherche, on s'est intéressé à faire varier les modes d'attention au fait informatique. Il est apparu que le développement d'une attention particulière au fait informatique passe par des exercices quotidiens, dont la répétition peut toucher à nos habitudes de réception. Nous avons notamment choisi de travailler avec des logiciels permettant de

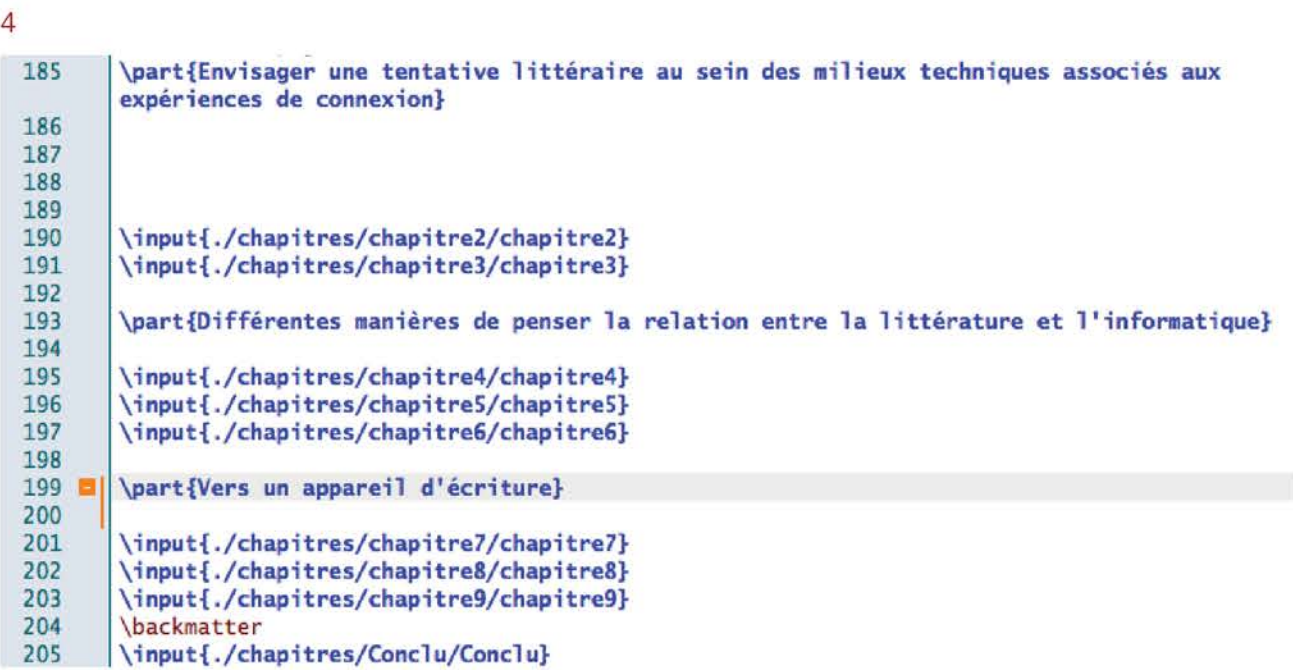
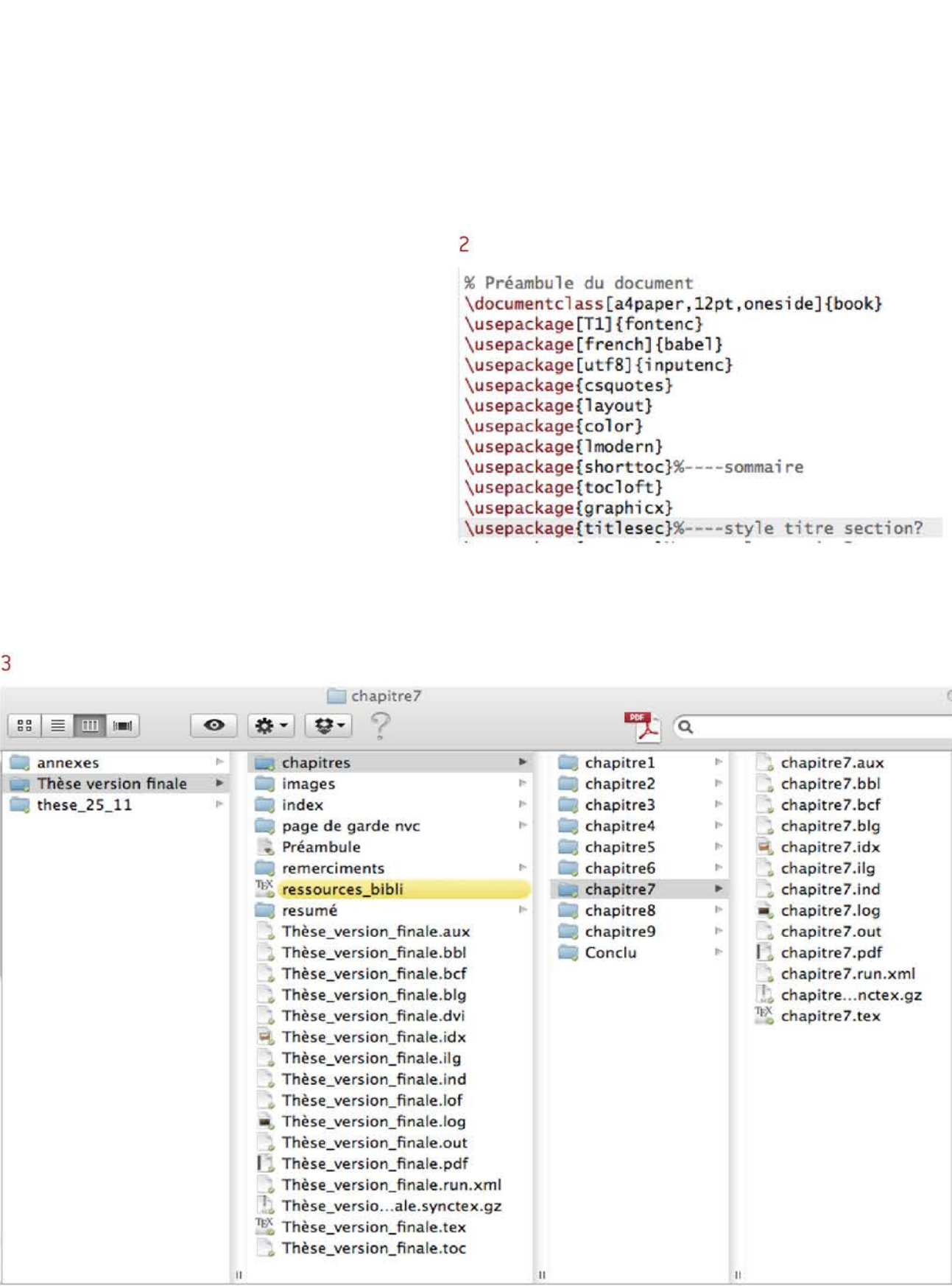
nous maintenir au fait de la technique informatique. Au prix d'un long et laborieux temps d'apprentissage, la rédaction de cette thèse a ainsi été réalisée via LaTeX, à la fois langage formel et système de composition de documents. Avec ce système, la structuration et la formation du texte s'opère par des balises et des commandes écrites, apparentant la rédaction à un exercice de codage informatique. Comme le principe de cet éditeur repose sur l'absence de structuration automatique, il est impossible, comme dans les éditeurs courants de type Word ou OpenOffice, de positionner le texte sur une simulation de page blanche tel qu'on veut qu'il apparaisse, ou d'appuyer sur des boutons de commande prédéfinis pour enclencher telle ou telle action. Avec LaTeX, la rédaction exige la définition de paramètres, réglables à souhait, ce qui nous a permis de nous faire à la logique des opérations informatiques, associant la matière à des commandes qui la structurent, la divisent, la composent, la décomposent et la recomposent.

L'ouverture au fait informatique s'est également traduite dans une série de petites habitudes prises au quotidien : stopper son activité à l'écran pour se livrer à un exercice de récapitulation des dernières manœuvres exécutées, songer au geste qu'on vient de réaliser et au nombre de calculs qu'il a pu engendrés, prendre en note ces observations, etc. Il a été cherché une manière d'introduire une pratique d'écriture dans la vie quotidienne, dans l'*ethos*, afin d'acter qu'inévitablement, l'informatique forme notre sensibilité et donc, potentiellement, nos existences.

Annexe 1

Prière d'insérer

[Graphique n°1]



Vue d'un fragment du document de thèse depuis Texmaker : éditeur de texte orienté Latex

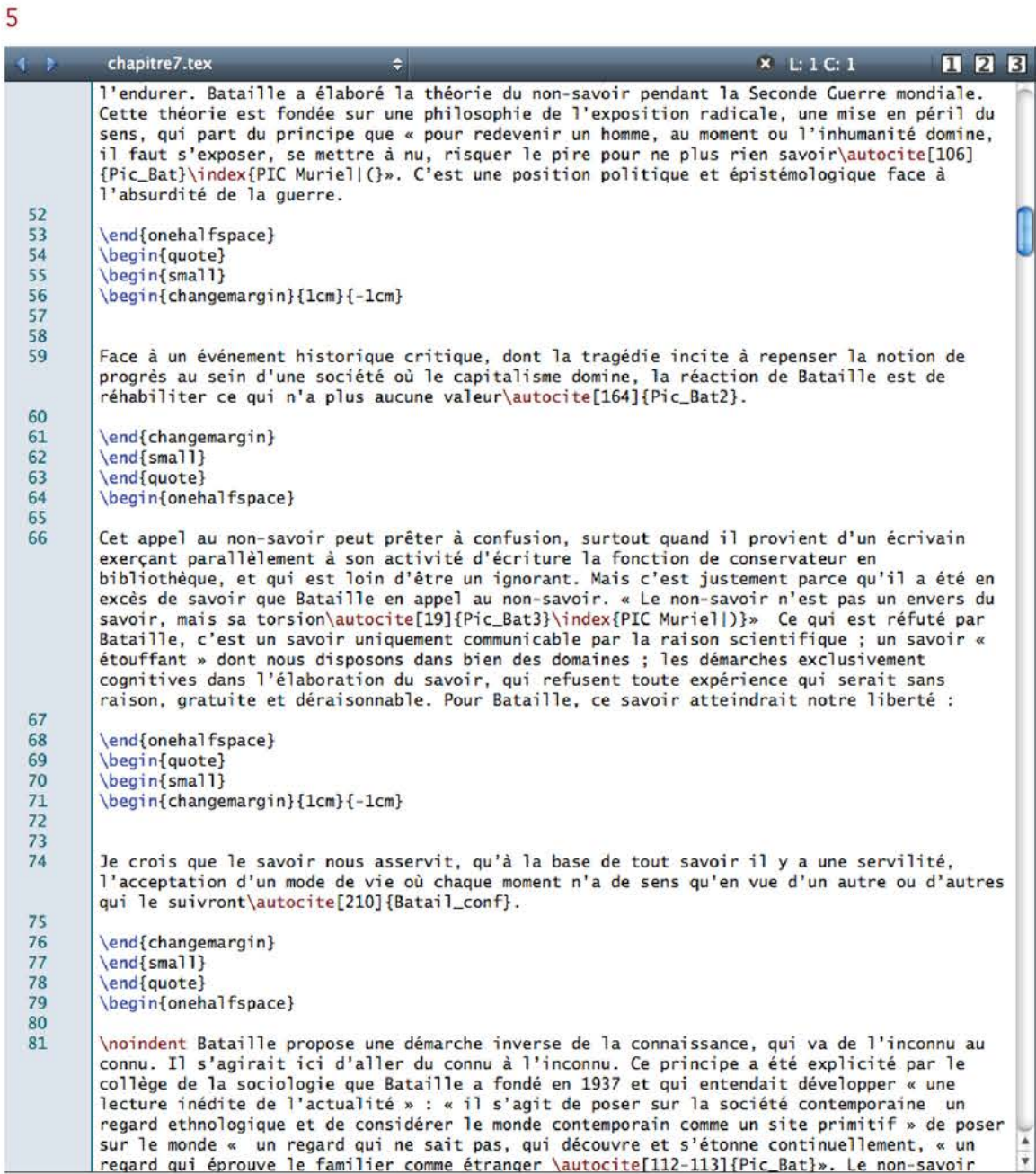
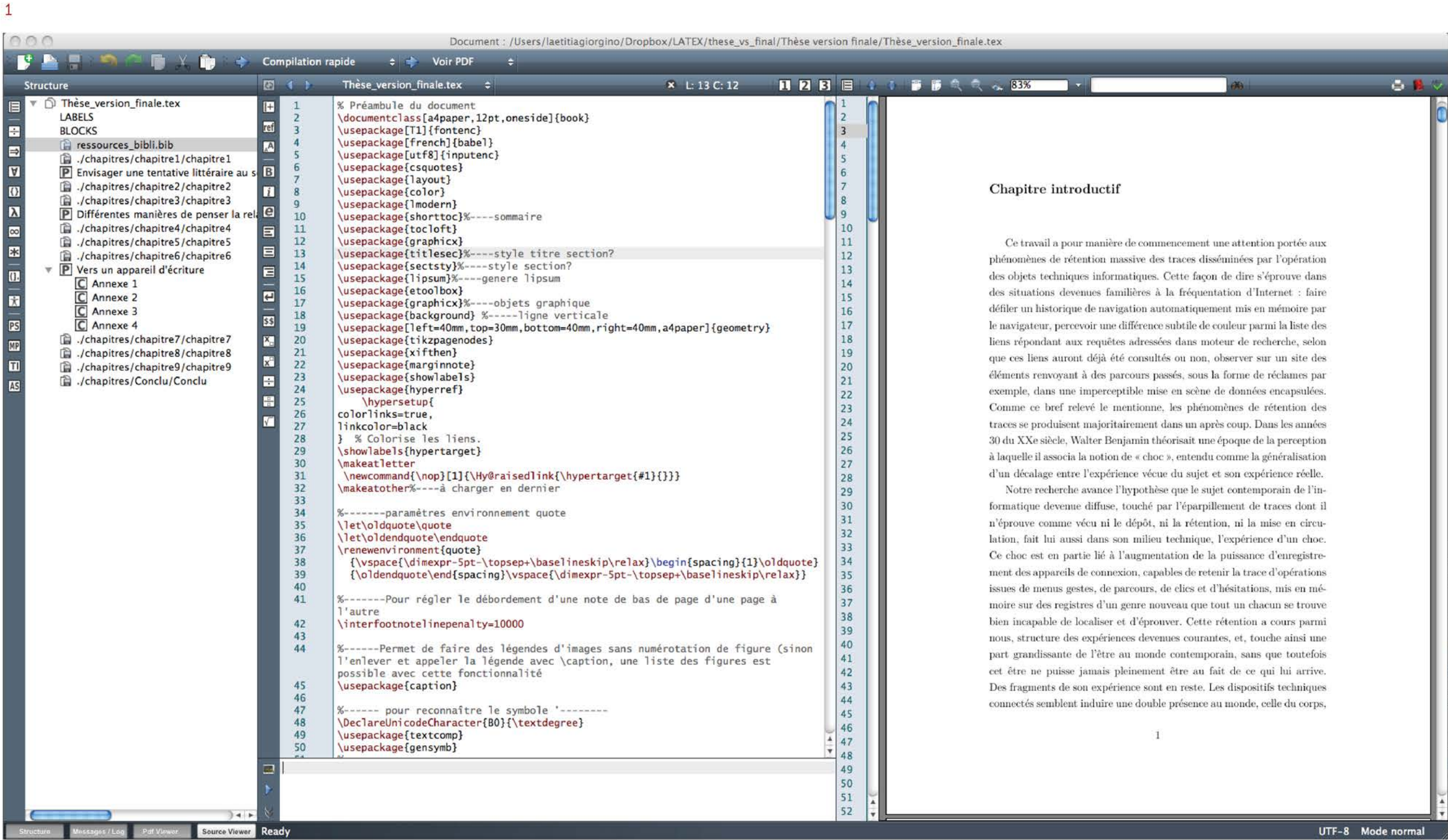
Vue de la répartition des différents fichiers composant le document de thèse. Un document LaTeX peut-être composé d'un document principal (ici le fichier "these_version_finale.tex", appelé fichier "maître" ou fichier "parent") et de fichiers annexes (fichiers appelés fichier "enfant" ou "esclave", qui obéissent aux règles définies dans le fichier maître). Parmi ces fichiers, on trouve les chapitres et la bibliographie, qui sont appelés depuis le document principal avec les commandes `\input{./chapitres}`

Focus sur le préambule du document.

Dans le préambule, on entre des instructions qui n'apparaissent pas dans le document final, mais qui déterminent sa composition.

La commande `\usepackage` permet d'ajouter des fonctionnalités au document. Par exemple la commande `\usepackage{graphicx}` permet d'inclure des images, de régler la taille et le positionnement dans le document texte.

Focus sur l'appel des chapitres



Description et histoire de Latex

LaTeX a été développé par Leslie Lamport en 1984 sur base du système TEX de Donald Knuth, créé en 1977. Il s'agit d'un ensemble de programmes libres permettant de composer des documents textuels. La version actuelle, "LATEX2", est le résultat du travail de toute une communauté de développeurs qui demeure encore très active. Le document LaTeX est simplement un fichier de texte pur. Il contient les mots du texte, auxquels on ajoute les instructions. [les instructions, aussi appelées "balise", permettent de mettre en forme le texte]. LaTeX appartient à la catégorie des langages de balisage et s'approche ainsi du langage html. Les instructions commencent toujours par une barre oblique inversée « \ ». Un éditeur de texte comme Texmaker permet à une personne d'écrire dans un fichier texte et de placer lui-même ses commandes de structuration du texte. Dans les éditeurs de texte de ce type, le texte est traité en deux étapes. La première étape est celle de la rédaction, qui se passe dans l'éditeur de texte. L'auteur frappe son texte et indique par un certain nombre de commandes sa structure (titres, paragraphes, notes de bas de page, etc.). La seconde étape est celle du calcul. L'auteur passe son fichier par un compilateur. Le programme va lire l'ensemble des commandes du fichier pour générer un pdf. Contrairement aux traitements de texte courants, il n'est pas WYSIWYG (en anglais, acronyme de "What you see is what you get") : on ne voit pas directement à l'écran la manière dont le document sera imprimé ou projeté.

Vue du projet depuis l'éditeur de texte Texmaker. L'interface est faite de différents panneaux. Le panneau latéral gauche offre une vue sur la structure du document, permettant de naviguer en son sein. Dans le panneau central, le texte est saisi et mis en forme à l'aide de commandes répondant aux normes du langage TeX. Le panneau latéral droit permet de visualiser le texte après un processus de compilation au cours duquel les commandes sont appliqués au texte saisi.

Vue du fichier annexe "chapitre7.tex". Les commandes `\begin` et `\end` permettent de définir un environnement. "un environnement est une portion de document dotée d'une signification spécifique. Par exemple pour indiquer une citation on marque le debut d'un environnement par `\begin{quote}` et on le termine par `\end{quote}`. La commande `\autocite{clé}` permet d'appeler une note de bas de page

Vue du fichier de bibliographie "ressources_biblio.bib". Ce fichier comporte des "entrées", correspondant chacune à un type de document. Les entrées doivent être identifiées de manière unique par une "clé", et caractérisée par des données affectées à des "attributs". Exemple : Syntaxe [des attributs] @<type de document> {<clé>, <attribut1> = {<donnée1>}, <attribut2> = {<donnée2>}, ..., <attributN> = {<donnéeN>}}

Vue du chapitre 7 dans le document PDF (après compilation)

Vue de la bibliographie dans le document PDF après la compilation

Annexe 2

Prière d'insérer

[Schéma n°1]

Schéma de thèse du 23.04.13 - Document de travail

Annexe 3

Prière d'insérer

[Schéma n°2]

Annexe 4

Prière d'insérer

[Schéma n°3]

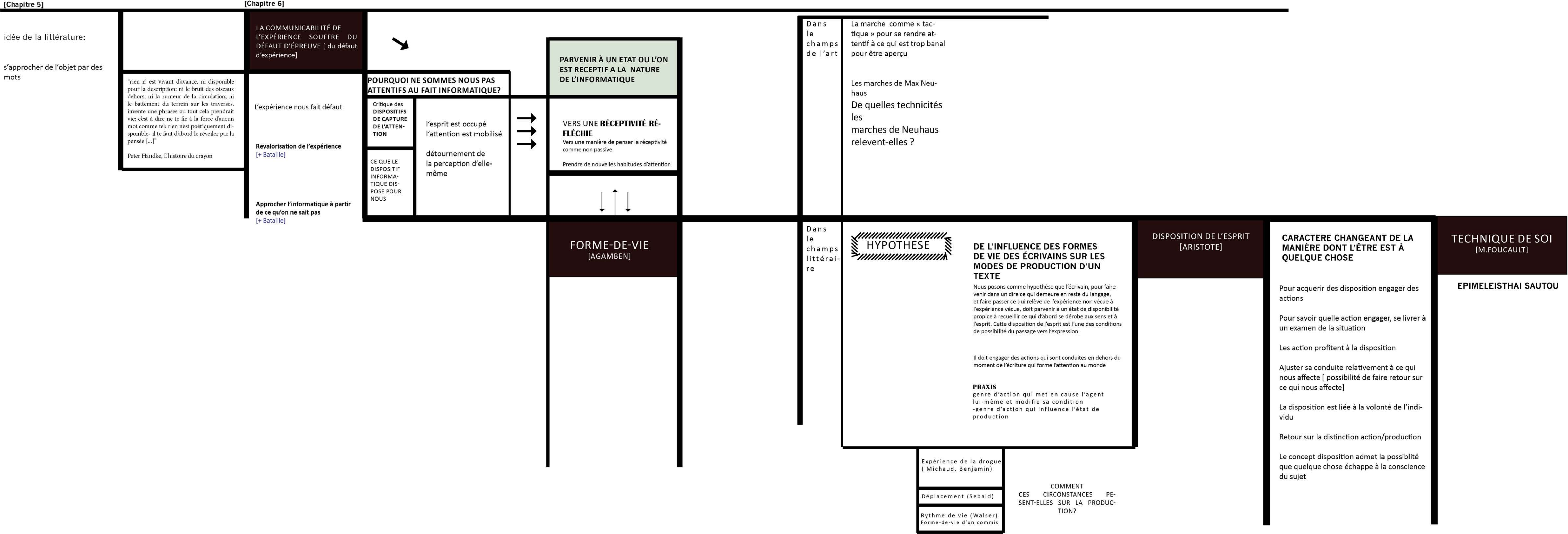


Schéma du chapitre 6 le 26.11.13 - Document de travail

Table des figures

5.1	Interface du générateur pour le roman de Jean-Pierre BALPE <i>Paysages sans ombres</i>	140
5.2	Graphe représentant la jonction de deux règles dans une phrase, extrait de Jean-Pierre BALPE, « L'ordinateur stylo »	144
6.1	Extrait de "Notre antéfixe" in Denis ROCHE, <i>Dépôts de savoir et de technique</i> , Paris, Seuil, 1980, p. 113-124	164
6.2	Fragment d'une page de "Notre antéfixe", in <i>Dépôts de savoir et de technique</i> , p.116	166
6.3	Commentaire détaillant l'origine de chaque ligne in <i>Dépôts de savoir et de technique</i> , p.129	166
8.1	Mark LOMBARDI, Global International Airways and Indian Springs State Bank, Kansas City, c.1977-1983 (4th version), 1989	229
8.2	Mark LOMBARDI, Global International Airways and Indian Springs State Bank, Kansas City, c.1977-1983 (4th version), 1989, détail	230
8.3	Fernand DELIGNY, Graniès, Juin 1973, ligne d'erre Janmari	249
9.1	Laetitia GIORGINO, représentation graphique des traces . .	259

Bibliographie

Afin de présenter l'énergie propre à chacun des chapitres, nous avons opté pour une présentation des références qui suit l'ordre du raisonnement. Au sein de chacun des groupes de références, le classement est réalisé par ordre alphabétique.

Chapitre introductif

BENJAMIN, Walter, « Le conteur », in : *Oeuvres III*, Folio essais, Gallimard, 2000.

HUYGHE, Pierre-Damien, *Arts et recherche. Quels repères se donner ?*, discours donné à l'occasion de la séance du séminaire "Représenter / Expérimenter" du 23 octobre 2013 à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre de Lyon, le 23 octobre 2013.

— *La question du doctorat*, discours donné à l'occasion de la séance du séminaire doctoral du Lacth - Enspal à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de paysage de Lille, le 28 mars 2012, URL : <http://www.lille.archi.fr/ressources/20490/04/crseminaire280312.pdf>.

— « Choc et conscience à l'époque de la diffusion », in : *Le choc des métropoles : Simmel, Kracauer, Benjamin*, sous la dir. de Stéphane FÜZESSÉRY et Philippe SIMAY, Paris, Tel-Aviv, Ed. de l'éclat, 2008.

— « Design et existence », in : *Le design : essais sur des théories et des pratiques*, sous la dir. de Brigitte FLAMAND, Paris, IFM et Ed. du Regard, 2013.

— « La résonance intérieure », in : *Le Télémaque* (octobre 2000, n°18).

Chapitre 2

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2006.

ALLOA, Emmanuel, *L'économie de l'attention*, conférence prononcée le 10 octobre 2009 dans le cadre du programme *Les rencontres philosophiques*, organisé par Marie-José Mondzain, Théâtre de Gennevilliers.

AUROUX, Sylvain, *La philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

BANATRE, Michel et al., *Informatique diffuse ; des concepts à la réalité*, Paris, Hermes Science Publications, 2007.

- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble ? Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaire au Collège de France, 1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil, IMEC, 2002.
- BEAUVISAGE, Thomas, « Sémantique des parcours des utilisateurs sur le web », Thèse de doctorat, Université de Paris X, 2004, URL : http://laborange.academia.edu/ThomasBeauvisage/Papers/417499/Semantique_des_parcours_des_utilisateurs_sur_le_Web.
- BENJAMIN, Walter, « L'intérieur, la trace », in : *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Genève, Cerf, 1993.
- *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2002.
- BIHANIC, David, « Espace, lieux et hypercartes : Etude sur la spatialité des réseaux et la géographie d'information », sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, thèse de doct., Paris : Université Paris 1, 2007.
- BOLTANSKI, Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, 2009, Gallimard, p. 93-94, cité dans Antoinette ROUVROY, « Face à la gouvernementalité algorithmique, repenser le sujet de droit comme puissance », in : *The Selected Works of Antoinette Rouvroy* (2012), URL : http://works.bepress.com/antoinette_rouvroy/43, p. 3-4.
- BRECHT, Bertold, *Dialogues d'exilés*, trad. par Gilbert BADIA et Jean BAUDRILLARD, L'avant-scène, 1969.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- CITTON, Yves, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Le temps des idées, A. Colin, 2012.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- « La pharmacie de Platon », in : *La dissémination*, Paris, Ed. du Seuil, 1993.
- *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Gallilée, 1995.
- *Papier machine*, Paris, Gallilée, 2001.
- *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible*, sous la dir. de Ginette MICHAUD, Joana MASÓ et Javier BASSAS, Paris, Ed. de la Différence, 2013.
- GOODY, Jack, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- HERRENSCHMIDT, Clarisse, *Les trois écritures : langue, nombre, code*, Paris, Gallimard, 2007.
- *Demain l'écriture*, Université Victor Segalen Bordeaux 2, conférence prononcée le 7 novembre 2007, URL : http://http://www.canal-u.tv/video/universite_bordeaux_segalen_dcam/demain_l_ecriture.3880.

- HUYGHE, Pierre-Damien, « L'outil et la méthode », in : *Milieux* 33 (1988), Champ Vallon.
- *Le devenir peinture*, Esthétiques, Paris, l'Harmattan, 1996.
- « Choc et conscience à l'époque de la diffusion », in : *Le choc des métropoles : Simmel, Kracauer, Benjamin*, sous la dir. de Stéphane FÜZESSÉRY et Philippe SIMAY, Paris, Tel-Aviv, Ed. de l'éclat, 2008.
- *Commencer à deux*, Paris, Ed. Mix, 2009.
- *Modernes sans modernité, éloge des mondes sans style*, Fins de la philosophie, Nouvelles éd. Lignes, 2009.
- « Introduction au dossier « Temps et appareils » », in : *Plastik*, n°3, Cerap, Presses de la Sorbonne, 2010.
- *Expérience vécue et expérience enregistrée, la double mémoire des modernes*, séminaire "Modernités", séance du 4 décembre 2007, Paris, Institut de recherche et d'innovation (IRI), URL : <http://www.iri.centrepompidou.fr/evenement/modernites/>.
- JEANNERET, Yves, *Peut-on parler d'humanités numériques ?*, conférence prononcée le 9 novembre 2009, Université populaire du Havre.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Sur la phénoménologie du langage », in : *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1965.
- MOULIER-BOUTANG, Yann, *Le capitalisme cognitif : la nouvelle grande transformation*, Paris, Ed. Amsterdam, 2007.
- NEF, Frédéric, « Prendre au sérieux la question de la dispersion au travail », in : *Critique* 5-720 (2007), URL : www.cairn.info/revue-critique-2007-5-page-357.htm.
- RIEDER, Bernhard, « Pratiques informationnelles et analyse des traces numériques : de la représentation à l'intervention », in : *Études de communication* 35 (2010), URL : <http://edc.revues.org/2249>.
- ROUVROY, Antoinette, « Réinventer l'art d'oublier et de se faire oublier dans la société de l'information ? », in : *The Selected Works of Antoinette Rouvroy* (2008), URL : http://works.bepress.com/antoinette_rouvroy/5/.
- « La "digitalisation de la vie même" : enjeux épistémologiques et politiques de la mémoire digitale. », in : *Documentaliste - Sciences de l'Information* (2010).
- « Face à la gouvernementalité algorithmique, repenser le sujet de droit comme puissance », in : *The Selected Works of Antoinette Rouvroy* (2012), URL : http://works.bepress.com/antoinette_rouvroy/43.
- ROUVROY, Antoinette et Thomas BERNS, « Le corps statistique », in : *La Pensée et les Hommes* (2009 - n°74), URL : http://works.bepress.com/antoinette_rouvroy/29.
- « Le nouveau pouvoir statistique ou Quand le contrôle s'exerce sur un réel normé, docile et sans événement car constitué de corps »

numériques »... », in : *Multitudes* (2010 - n°40), URL : www.cairn.info/revue-multitudes-2010-1-page-88.htm.
 YANN, Moulier-Boutang, *L'abeille et l'économiste*, Paris, Carnets Nord, 2010.

Chapitre 3

- BECK, Ulrich, *La société du risque : sur la voie d'une autre modernité*, Flammarion, 2008.
- BENJAMIN, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in : *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Edition Payot & Rivages, 2002.
- CRAGUES, Gilles, « Des lieux de travail de plus en plus variables et temporaires », in : *Economies et statistiques* n° 369-370 (2004), URL : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&id=1295.
- DATCHARY, Caroline, « Prendre au sérieux la question de la dispersion au travail », in : *Réseaux* 125 (2004/3), URL : www.cairn.info/revue-reseaux-2004-3-page-175.htm.
- « Se disperser avec les TIC, une nouvelle compétence ? », in : KESSOUS E. and Metzger, J.-L., *Travailler aujourd'hui avec les technologies de l'information*, Paris, Hermès, 2005, p. 157–173.
- HEURTIN, Jean-Philippe, « La téléphonie mobile, une communication itinérante ou individuelle ? Premiers éléments d'une analyse des usages en France », in : *Réseaux* vol.16-n°90 (1998), URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1998_num_16_90_3185.
- HUYGHE, Pierre-Damien, *De l'interaction à l'échange*, conférence prononcée le 6 avril 2011, Auditorium du Musée des beaux-arts d'Orléans.
- *"Ici et là", les formes de la conscience à l'époque de la reproduction*, série de trois conférences données entre le 31 octobre et le 28 novembre 2006, Maison populaire de Montreuil, URL : <https://maisonpop.fr/spip.php?article572>.
- éd., *De l'interaction à l'échange*, ?, ?
- « De l'endurance des êtres », in : *La main en procès dans les arts plastiques*, sous la dir. d'Eliaane CHIRON, CERAP et Publications de la Sorbonne, 2000.
- *Du Commun*, Belval, Circé, 2002.
- « La vigilance », in : *Le Télémaque* 25 (2004/1), URL : <http://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2004-1-page-19.htm>.
- *Eloge de l'aspect*, Paris, Ed. Mix, 2006.
- « La part éthique », in : *Manières et protocoles*, Ed. Mix, 2012.

- LICOPPE, Christian, « De la communication interpersonnelle aux communautés épistémiques : Le développement des TIC et l'enracinement du paradigme de la distribution », in : *Hermès, la Revue* 47 (2007/1), p. 59–67, URL : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2007-1-page-59.htm>.
- « Logiques d'innovation, multiactivité et zapping au travail », in : *Hermès, la Revue* 50 (2008/1), p. 171–178, URL : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2008-1-page-171.htm>.
- « Pragmatique de la notification », in : *Tracés* 16 (2009), p. 77–98, URL : www.cairn.info/revue-traces-2009-1-page-77.htm.
- PIETTE, Albert, « Au coeur de l'activité, au plus près de la présence », in : *Réseaux* n°182 (2013/6), URL : <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2013-6-page-57.htm>.
- SIMMEL, Georg, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », in : *Les symboles du Lieu*, sous la dir. de Constantin TACOU, Paris, Éditions de l'Herne, 2007.

Chapitre 4

- BENJAMIN, Walter, « L'auteur comme producteur », in : *Walter Benjamin. Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.
- BERGOUNIOUX, Pierre, in : *Bouvard et Pécuchet veulent écrire un livre*, France culture, Surpris par la nuit, émission diffusée du 4.04.2006 au 6.04.2006.
- BIED-CHARRETON, Solange, *Enjoy, ?*
- BRECHT, Bertolt, « La Dramaturgie non aristotélicienne (1932-1951) », in : *Écrits sur le théâtre*, sous la dir. de Jean-Marie VALENTIN, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000.
- BROCCHINI, Ilaria, *Trace et disparitions à partir de l'oeuvre de Walter Benjamin*, Paris, Harmattan, 2006.
- COLLOT, Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991.
- « Entretiens avec Claude Simon », in : *L'en-je lacanien* n°8 (2007/1), URL : www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2007-1-page-165.htm.
- HUYGHE, Pierre-Damien, « Les ouvertures du cinéma », in : *Cinéma et Littérature. Le grand jeu*, sous la dir. de Jean-Louis LEUTRAT, Paris, De l'incidence éd., 2010.
- *Le cinéma avant après*, Grenoble, De l'incidence éd., 2012.
- KLEE, Paul, *Paul Klee, cours du Bauhaus : Weimar 1921-1922 : contributions à la théorie de la forme picturale*, Éd. des Musées de Strasbourg et Hazan, 2004.
- MARCANDIER, Christine, « Facebook, c'est aussi les romans que sont nos vies, parfois », in : *Médiapart* (19.04.2012).

- MERCANDIER, Christine, « Facebook, c'est aussi les romans que sont nos vies, parfois », in : *Mediapart.fr* (article publié le 19 avril 2012), URL : <http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/150412/facebook-cest-aussi-les-romans-que-sont-nos-vies-parfois>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Sur la phénoménologie du langage », in : *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1965.
- *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- PIREYRE, Emmanuelle, « Fiction documentaire », in : *Devenirs du roman*, Naïve Inculte, Naïve, 2007.
- PONGE, Francis, « Comment et pourquoi une figue de parole », in : *Oeuvres Tome ?*, Paris, Gallimard, ?
- « La fabrique du pré », in : *Oeuvres Tome ?*, Paris, Gallimard, ?
- « Méthodes », in : *Oeuvres complètes.1*, sous la dir. de Bernard BEUGNOT, Paris, Gallimard, 1989.
- « Pratique d'écriture ou l'inachèvement perpétuel », in : *Oeuvres complètes.2*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Littérature et mémoire du présent*, Auteurs en question, Nantes, Ed. Pleins feux, 2001.

Chapitre 5

- ARMS, Inke, « Read_me, run_me, Execute_me : Malaise dans le logiciel ou « C'est la performativité du code, idiot » », in : LARTIGAUD, David-Olivier, *Art ++*, Orléans, Hyx, 2011, p. 143–153.
- BABONI-SCHILLINGI, Jacopo et Jean-Pierre BALPE, *Informatique et création littéraire*, URL : http://chatonsky.net/files/pdf/jean-pierre-balpe/jpb_informatique.pdf.
- BALPE, Jean-Pierre, *L'ordinateur stylo*, URL : http://chatonsky.net/files/pdf/jean-pierre-balpe/jpb_stylo.pdf.
- « Un roman inachevé — Dispositifs », in : *Littérature* 96 (1994).
- *Produire, reproduire, re-produire*, 1997, URL : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Produire.html>.
- *Fiction et écriture générative*, 2005, URL : http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=48.
- BARRAS, Ambroise, « Prolégomènes à toute littérature informatique », in : *Littérature* (n°98, 1995), URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1995_num_98_2_1579.
- BOOTZ, Philippe, « Qu'est-ce que la génération automatique de texte littéraire ? », in : *Les basiques : la littérature numérique* (2007), URL : <http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php>.

- BOOTZ, Philippe, « Qu'est-ce que la littérature numérique? », in : *Les basiques : la littérature numérique* (2007), URL : <http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php>.
- CALVINO, Italo, « Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire », in : *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1993.
- CLÉMENT, Jean, « La littérature au risque du numérique », in : *Document numérique* (2001/1 Vol. 5), URL : <http://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-1-page-113.htm>.
- DERRIDA, Jacques, « Traitement de texte. Entretien avec Louis Seguin », in : *La quinzaine littéraire* (1996, n°698).
- HUYGHE, Pierre-Damien, « L'outil et la méthode », in : *Milieux* 33 (1988), Champ Vallon.
- « L'hypothèse d'une peinture mineure », in : *Art et industrie*, Belval, Circé, 1999.
- « Principe d'incertitude », in : *[plastik]* (2003, n°3).
- *Commencer à deux*, Paris, Ed. Mix, 2009.
- « Question de méthode », in : *De la facture, essai sur l'art, la peinture et les images*, thèse de doctorat, 1991, Université de Strasbourg 2.
- JEANNERET, Yves, *Y a-t-il vraiment des technologies de l'information?*, Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- JEANNERET, Yves et Jean DAVALLON, « La fausse évidence du lien hypertexte », in : *Communication et langage* (2004, n°140), URL : www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-%201500_2004_num_140_1_3266.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « L'algorithme et le mystère du langage », in : *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- « Le fantôme d'un langage pur », in : *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- « Sciences et expériences de l'expression », in : *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- OULIPO, *La Bibliothèque oulipienne. 1*, Paris, Ramsay, 1987.
- PALOQUE-BERGÈS, Camille, « Poétique des codes sur le réseau informatique : une investigation critique », mémoire de master 2, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Ecole Normale supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon, 2006-2007.
- TSÉ-TOUNG, Mao, in : DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Ed. du Seuil, 1993.
- VUILLEMIN, Alain, *Poésie et informatique IV : bilan*, 2004, consulté le 15/06/2014, URL : <http://www.conf2000.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/artic>.
- *Informatique et littérature, 1950-1990*, Paris, Genève, Champion, Slatkine, 1990.

Chapitre 6

- BENJAMIN, Walter, « Le collectionneur », in : *Paris, Capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.
- *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2002.
- « La crise du roman », in : *Oeuvres II, Folio essais*, Gallimard, 2004.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Écrit avec l'image. Sur un essai photo-autobiographique de Denis Roche : "Légendes de Denis Roche" », in : *Les cahiers de la photographie* (1989).
- CITTON, Yves, « Le retour de l'objectivité? », in : *La revue des livres* (n°9, 2013).
- COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Presses universitaires de France, 1997.
- DEGUY, Michel, *De l'illisibilité*, Paris, Publie.net, 2009.
- DUBOIS, Philippe, « Le caillou et le précipice », in : *Les cahiers de la photographie* (1989).
- HUYGHE, Pierre-Damien, *Le cinéma avant après*, Grenoble, De l'incidence éd., 2012.
- « Matrices productives et appareils », in : *Décor, mouvements de guerre, chercher... transférer*, Actes des journées d'études des 28 et 29 mars 2011, Ecole nationale supérieure d'art de Limoges.
- « Des pans de réel : Jasper Johns », in : *Champs visuels* (n°2, 1996), Harmattan.
- « L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub : poésie cinéma », in : *Fabula LHT* (décembre 2006, n°2), URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Turquety.html>.
- MAGNO, Luigi, éd., *Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie*, ENS éd., 2007.
- PIC, Muriel, *L'image papillon*, Dijon, Les presses du réel, ?
- « Le montage de témoignage dans la littérature : *Holocauste* de Charles Reznikoff », in : *Critique* (2008/11, n°738), URL : <http://www.cairn.info/revue-critique-2008-11-page-889.htm>.
- PIC, Muriel et Emmanuel ALLOA, « Lisibilité/Lesbarkeit », in : *Trivium* (2012, n°10, mis en ligne le 30 mars 2012, consulté le 06 août 2013), [En ligne], URL : <http://trivium.revues.org/4230>.
- ROCHE, Denis, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil, 1980.
- *La disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Editions de l'étoile, 1982.
- SAMARAN, Charles, éd., *L'histoire et ses méthodes*, Encyclopédie de la Pléiade, 11, Gallimard, 1961.
- SAMOYAU, Tiphaine, « Du goût de l'archive au souci du document », in : *Littérature* 166 (2012), URL : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-3.htm>.

- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Du goût de l'archive au souci du document », in : *Littérature* (2012/2, n°166), URL : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-3.htm>.
- SIMON, Claude, *Les corps conducteurs*, Paris, éditions de Minuit, ?
- *Orion aveugle*, Paris ?, Skira, ?
- « La fiction mot à mot », in : *Oeuvres 1*, Harmattan, Bibliothèque de la Pléiade, 2006.
- ZENETTI, Marie-Jeanne, « Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'oeuvre », in : *Littérature* (2012/2, n°166), URL : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-26.htm>.

Chapitre 7

- AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste », in : *Trafic* (1991, n°1).
- *Bartleby ou La création*, Circé, 1995.
- *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Ed. Payot et Rivages, 2002.
- *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, Rivages poches, Paris, Ed. Payot et Rivages, 2006.
- ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, J.Vrin, 1994.
- BATAILLE, Georges, « Le non-savoir et la révolte », in : *L'histoire de l'érotisme*, Oeuvres complètes, 8, Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, Walter, « Robert Walser », in : *Oeuvres II*, Folio essais, Gallimard, 2004.
- *Images de pensée*, Titre 138, C. Bourgois, 2011.
- BERGOUNIOUX, Pierre, « Claude Simon », in : *L'invention du présent*, Fata Morgana, 2006.
- CARRERI, Francesco, *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique*, J. Chambon et Actes Sud, 2013.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- CITTON, Yves, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Le temps des idées, A. Colin, 2012.
- CLAVEZ, Bertrand, *Fluxus, 40 ans de mouvement*, URL : <http://www.4t.fluxus.net/quid.htm>.
- « Fluxus, un paradigme pour l'art contemporain ? », in : *Revue Luvah* (2003-2004, n°29), Hors série spécial Fluxus.
- éd., *George Maciunas, une révolution furtive*, L'écart absolu, Les presses du réel, 2009.
- DAVILA, Thierry, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2002.

- DAVILA, Thierry, « Max Neuhaus : inventer l'expérience du seuil », in : *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éd. du Regard, 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Le souci de soi. Histoire de la sexualité, tome III*, Paris, Gallimard, 1992.
- « Les techniques de soi », in : *Dits et écrits : 1954-1988*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, texte ,n°363.
- HOLLEVOET, Christel, « Quand l'objet de l'art est la démarche : Flânerie, dérives et autres déambulations », in : *Exposé* (1994, n°1).
- HUYGHE, Pierre-Damien, *L'urbanité comme ambiance formelle*, conférence sur le cinéma de Michelangelo Antonioni donnée le 18 janvier 2013, Maison de la culture d'Amiens, URL : http://www.maisondelaculture-amiens.com/www/spectacles/retrospective_david_lynch/fiche/storage/spectacles/liens/2012_12_20_17_47_11_cinema_janvier_web.pdf.
- « De l'endurance des êtres », in : *La main en procès dans les arts plastiques*, sous la dir. d'Eliane CHIRON, CERAP et Publications de la Sorbonne, 2000.
- *Du Commun*, Belval, Circé, 2002.
- *Le différend esthétique*, Belval, Circé, 2004.
- « La déroute du paysage », in : *Vertigo* (2008, n°35).
- *La question du doctorat*, Lille, Compte-rendu du séminaire doctoral du LACTH-ENSPAL, séance du 28 mars 2012, URL : <http://www.lille.archi.fr/ressources/20490/04/crseminaire280312.pdf>.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Gallimard, 1986.
- MUNIER, Roger, « Réponse à une enquête sur l'expérience », in : *Mise en page* (mai 1972, n° 1).
- PELLETIER, Nicole et Michel DENTAN, *Robert Walser : le rien et le provisoire*, Ed. Zoé, 2008.
- PIC, Muriel, « Le péril de l'incommensurable », in : *Cahiers Bataille* (2011, n°1).
- éd., *Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir*, actes du colloque Figures du non-savoir dans la littérature française moderne, Université de Neuchâtel, du 3 au 6 juin 2009, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- SZEEMANN, Harald, *Ecrire les expositions*, Ed. la lettre volée, 1996.
- TIBERGHEN, Gilles, « La marche, émergence et fin de l'oeuvre », in : ? (?), sous la dir. de ?
- TIBERGHEN, Gilles A., « La marche, émergence et fin de l'oeuvre », in : *Les Figures de la marche*, Antibes, Musée Picasso et RMN, 2001.
- UEXKÜLL, Jacob von, *Milieu animal et milieu humain*, Ed. Payot et Rivages, 2010.
- WALSER, Robert, *Les enfants Tanner*, version Epub à partir de l'édition Folio, Gallimard, 1992.

- WALSER, Robert, « Histoire d'Helbing », in : *Rêveries et autres Petites proses*, Nantes, Le Passeur, 1996.
- *Les rédactions de Fritz Kocher, suivi de Histoires et de Petits essais*, Gallimard, 1999.
- « J'étais un moineau », in : *Nouvelles du jour*, Ed. Zoé, 2000.
- « Pièce en chambre », in : *Vie de poète*, Ed. Zoé, 2006.
- « Comment j'ai vu tomber une feuille », in : *Poèmes*, Ed. Zoé, 2008.
- « Basta », in : *Petite prose*, Ed. Zoé, 2009.

Chapitre 8

- AGAMBEN, Giorgio, *Le sacrement du langage : archéologie du serment*, Paris, J. Vrin, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio et Martin RUEFF, *La littérature, à quelle fin ?*, auditorium du Petit Palais, conférence prononcée le 9 avril 2011.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Le propre du langage, voyages au pays des noms communs*, Paris, Ed. du Seuil, 1997.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.
- « Du nouveau sur les fleurs », in : *Sur l'art et la photographie*, Carré, 1997.
- BON, François, *Exercice de la littérature*, Publie.net, 2008.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'oeil cartographique de l'art*, Paris, Gallilée, 1996.
- CHKLOVSKI, Victor, *L'art comme procédé*, Ed. Allia, 2008.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2005.
- DELIGNY, Fernand, *Singulière ethnologie : nature et pouvoir et nature du pouvoir*, Paris, Hachette, 1980.
- *Oeuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007.
- Fernand Deligny : une vie en marge, 30 ans de dialogue avec des irrécupérables*, entretien paru dans l'*Express Méditerranée* autour de ses tentatives. Entretien non daté, URL : www.cip-idf.org/IMG/doc/deligny_une_vie-2.doc.
- GIORGINO, Laetitia, « On watching an onion (E.C Large) », in : *Search terms : basse déf.* Sous la dir. de Nicolas THÉLY, Paris, Ed. B42, 2012.
- HUYGHE, Pierre-Damien, « Le plan d'un reflet », in : *Correspondances* (1996, n°7).
- « Le sol d'Icare », in : *Les enjeux du virtuel*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- « L'art de l'espace ordinaire », in : *[plastik]* (2001, n°1).
- *La couleur sans éloquence : à propos des oeuvres récentes d'André-Pierre Arnal*, Éd. Encre & lumière, 2003.
- « Principe d'incertitude », in : *[plastik]* (2003, n°3).

- HUYGHE, Pierre-Damien, *Eloge de l'aspect*, Paris, Ed. Mix, 2006.
- *Modernes sans modernité, éloge des mondes sans style*, Fins de la philosophie, Nouvelles éd. Lignes, 2009.
- « Peindre comme un appareil », in : *Nouvelle Revue d'Esthétique* (2011, n°7).
- LEIBOVICI, Franck, *Des documents poétiques*, Al Dante, 2007.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laoccon*, Paris, Hermann, 1990.
- MALDINEY, Henri, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre marine, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Causeries, 1948*, Paris, Ed. du Seuil, 2002.
- PONGE, Francis, « Méthodes », in : *Oeuvres complètes.1*, Paris, Gallimard, 1989.

Chapitre 9

- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble ? Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaire au Collège de France, 1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil, IMEC, 2002.
- BENJAMIN, Walter, « Connaissance et vérité », in : *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- FOUCAULT, Michel, « Les techniques de soi », in : *Dits et écrits : 1954-1988*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, texte ,n°363.
- HUYGHE, Pierre-Damien, « Un appareil de travail », in : *L'usine dans l'espace francilien*, sous la dir. de Martine TABEAUD, Richard CONTE et Yann TOMA, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.
- SABELLI, Fabrizio, « Exposer, s'exposer. Pour une anthropologie du salon », in : *Le Salon de l'ethnographie*, Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 1989.
- SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Éd. de Minuit, 1986.

Index

- AGAMBEN Giorgio, 46–51, 185–232
 ALLOA Emmanuel, 38, 175, 177–179
 ARENDT Hannah, 82
 ARISTOTE, 14, 92–93, 188, 193, 203, 206–209
 ARNS Inke, 148
 AUROUX Sylvain, 22

 BAILLY Jean-Christophe, 233
 BALPE Jean-Pierre, 132, 137–144, 147, 148, 151, 153, 154, 174
 BALZAC Honoré de, 29, 222
 BARRAS Ambroise, 140
 BARTHES Roland, 33, 256
 BATAILLE Georges, 183–184
 BAUDELAIRE Charles, 29, 60, 83, 95, 108, 149, 158, 162, 187
 BECK Ulrich, 68
 BENJAMIN Walter, 27–30, 32, 60–63, 73, 81, 83, 84, 95–99, 118, 123, 162, 171–172, 175–178, 196, 205, 213, 214, 220–221, 261
 BERGOUNIOUX Pierre, 114, 191
 BERNHARD Thomas, 181
 BERNIS Thomas, 45
 BIED-CHARRENTON Solange, 90, 94, 100
 BIHANIC David, 31
 BOLTANSKI Luc, 41
 BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve, 67
 BON François, 221–222
 BOOTZ Philippe, 131, 138–140
 BRAQUE Georges, 236
 BRECHT Bertold, 14
 BRECHT Bertolt, 98, 100–104, 118, 171
 BROCCINI Ilaria, 28
 BUCI-GLUCKSMAN Christine, 222
 BURROUGHS William, 166

 CAGE John, 200
 CALVINO Italo, 133–135, 147
 CARRERI Francesco, 195
 CÉZANNE Paul, 236
 CHKLOVSKI Victor, 225, 238
 CITTON Yves, 52, 167–169, 196
 CLAVEZ Bertrand, 198–199
 CLÉMENT Jean, 128, 131–132
 COLLOT Michel, 117, 158

 DATCHARY Caroline, 70, 74–75
 DAVILA Thierry, 199–201
 DE CERTEAU Michel, 44, 177, 197, 201
 DE PILES Roger, 235
 DE TOLEDO Sandra Alvarez, 241
 DEGUY Michel, 115, 175–176
 DELEUZE Gilles, 146, 238, 239
 DELIGNY Fernand, 226, 239–249
 DERRIDA Jacques, 23–26, 39, 45, 55, 124–125, 150, 258
 DÖBLIN Alfred, 171
 DUCHAMP Marcel, 231

 ENGELS Friedrich, 60
 FERRARIS Maurizio, 19
 FILLIOU Robert, 199
 FLAUBERT Gustave, 222
 FOUCAULT Michel, 47, 202, 209–210, 256

- FREUD Sigmund, 60
- GOLDHABER Michael, 38
- GOODY Jack, 22–23
- GUATTARI Félix, 239
- HANDKE Peter, 181
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 47
- HEIDEGGER Martin, 189
- HERRENSCHMIDT Clarisse, 17–21, 151
- HERRIGEL Eugen, 202
- HEURTIN Jean-Philippe, 67, 68
- HOLLEVOET Christel, 197–198
- HUYGHE Pierre-Damien, 17, 29–30, 46, 52–55, 58, 61–66, 73–75, 78–82, 91–93, 105, 108–109, 121–123, 130–132, 145–150, 155–156, 168, 174, 186–187, 189–190, 196, 203–204, 222–224, 231–232, 235–237, 251
- JEANNERET Yves, 33–35, 122, 127–129
- JOHNS Jasper, 155
- KAFKA Franz, 214
- KANDINSKY Wassily, 221
- KANT Emmanuel, 203
- KLEE Paul, 115, 221
- KUNDERA Milan, 214
- LATOURET Bruno, 77, 225
- LEIBOVICI Franck, 225–231, 234
- LEROI-GOURHAN André, 76, 80
- LESSING Gotthold Ephraim, 235
- LICOPPE Christian, 70–74, 77
- LOMBARDI Mark, 227
- MACIUNDAS Georges, 198
- MAO Tsé-toung, 150
- MARCANDIER Christine, 90
- MERLEAU-PONTY Maurice, 109–113, 145, 152–153, 235, 236
- MICHAUD Yves, 203
- MOULIER-BOUTANG Yann, 36–37
- MUNIER Roger, 185
- NEUHAUS Max, 188, 199–201, 204
- PALOQUE-BERGÈS Camille, 135
- PEREC Georges, 107, 135, 177
- PIC Muriel, 172–173, 175, 177–179, 183–184
- PIETTE Albert, 70, 76–77
- PIREYRE Emmanuelle, 89
- PLATON, 23, 222
- POE Edgar, 60
- PONGE Francis, 115–120, 151, 237
- PROTAGORAS, 223
- QUENEAU Raymond, 134–136
- REZNIKOFF Charles, 172–174
- RILKE Rainer Maria, 219
- ROCHE Denis, 157–167, 174–176, 179, 230, 234
- ROUBAUD Jacques, 107, 134
- ROUVROY Antoinette, 40–45, 50
- RUSSOLO Luigi, 200
- SABELLI Francesco, 254
- SAMOYAUULT Tiphaine, 106–107, 170–171
- SCHOLEM Gershom, 177
- SÉNÈQUE, 210
- SIMMEL Georg, 59–60, 73
- SIMON Claude, 107, 113–114, 156–157, 191, 259
- STENDHAL, 112, 259
- STIEGLER Bernard, 71
- SZEEMAN Harald, 202
- SZEEMANN Harald, 198
- THOREAU Henry David, 196
- TIBERGHIE Gilles, 197, 199, 202
- UEXKÜLL Jacob Von, 189
- VUILLEMIN Alain, 134–136

WALSER Robert, 185, 188, 211–
218

ZENETTI Marie-Jeanne, 172

Résumé

La progression de l'informatique dans nos vies s'accompagne de processus de production et de rétention massive de traces. Cette recherche avance l'hypothèse que l'être humain contemporain de l'informatique devenue diffuse fait dans son milieu technique l'épreuve d'un choc. Cette notion, entendue au sens que lui donna Walter Benjamin dans les années 1930, fait référence à la généralisation d'un décalage entre l'expérience vécue et l'expérience réelle.

Sur le plan théorique et pratique, il s'agit de considérer la littérature comme une ressource pour donner demeure à ce qui reste inaperçu dans la fréquentation courante de l'informatique, afin de rendre l'expérience qui en est faite communicable. Qu'est ce que l'informatique fait à la littérature ? Une pratique d'écriture contemporaine de l'informatique implique-t-elle nécessairement le recours aux « nouvelles » technologies ? L'analyse d'un corpus d'œuvres hétérogène mettra en évidence différentes manières de concevoir les relations entre la littérature et l'informatique : l'informatique comme thème, l'informatique comme outil, et l'informatique comme matière ou matrice pour le texte littéraire. Face à l'éparpillement des données et la multiplication des sollicitations, des modalités de l'attention particulières sont à chercher. Il s'agira, compte tenu de ces différentes approches, de considérer certains principes formels de l'informatique [discrétisation, fragmentation, montage, agrégation, compilation, corrélation, etc.] et de les coupler à des principes d'écriture susceptibles de manifester le fait même de l'informatique. Cette tentative littéraire, attenante à la recherche, se présentera sous la forme de deux textes imprimés sur deux volumes distincts présentés en supplément de la thèse.

Abstract

The increased presence of information technology in our lives goes along with a process of massive production and retention of marks. This research puts forth the hypothesis according to which human beings contemporary to widespread information technology experience a shock in their technical environment. This notion, viewed in the sense that Walter Benjamin introduced in the 1930s, refers to the generalisation of a discrepancy between the experience that has been lived and the actual experience. From a theoretical and a practical point of view, literature shall be considered as a resource to bring to light what goes unnoticed to the common use of information technology, in order to give evidence for the experience that is indeed expressible. What does information technology do to literature ? Does a writing practice that is contemporary to information technology necessarily imply having recourse to « new » technology ? The analysis of a heterogeneous corpus of works will help highlight a variety of ways to consider the relationships between literature and information technology : information technology as a theme, (information technology) as a tool, and (information technology) as a material or matrix for the literary work. Faced with the scattering of data and proliferation of solicitations, specific modes of attention are to be looked for. Taking into consideration these different approaches, some formal principles of information technology [discretisation, fragmentation, montage, aggregation, compilation, correlation, etc.] shall be dealt with and coupled with writing principles that are likely to express information technology itself. This literary attempt, contiguous to the research, shall take the form of two texts printed on two separate volumes, presented as a supplement to the thesis.